



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA E CULTURAS

ALISSON CRUZ SOLEDADE

**“NÃO DERAM FACULDADE PRA EU ME FORMAR DOUTOR ENTÃO A RUA ME
TRANSFORMOU NO DEMÔNIO RIMADOR”: A ATUAÇÃO INTELECTUAL DOS
RAPPERS DO FACÇÃO CENTRAL ENTRE O DISCURSO PEDAGÓGICO E A
APOLOGIA AO CRIME (1995-2001)**

FORTALEZA – CEARÁ

2017

ALISSON CRUZ SOLEDADE

“NÃO DERAM FACULDADE PRA EU ME FORMAR DOUTOR ENTÃO A RUA ME
TRANSFORMOU NO DEMÔNIO RIMADOR”: A ATUAÇÃO INTELECTUAL DOS
RAPPERS DO FACÇÃO CENTRAL ENTRE O DISCURSO PEDAGÓGICO E A
APOLOGIA AO CRIME (1995-2001)

Dissertação submetida ao Mestrado Acadêmico em História e Culturas do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em História. Área de Concentração: História e Culturas.

Orientador: Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno.

FORTALEZA – CEARÁ

2017

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

Universidade Estadual do Ceará

Sistema de Bibliotecas

Soledade, Alisson Cruz.

“Não deram faculdade pra eu me formar doutor então a rua me transformou no demônio rimador”: a atuação intelectual dos rappers do facção central entre o discurso pedagógico e a apologia ao crime (1995-2001) [recurso eletrônico] / Alisson Cruz Soledade. - 2017.

1 CD-ROM: il.; 4 ⅝ pol.

CD-ROM contendo o arquivo no formato PDF do trabalho acadêmico com 175 folhas, acondicionado em caixa de DVD Slim (19 x 14 cm x 7 mm).

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Estadual do Ceará, Centro de Humanidades, Mestrado Acadêmico em História e Culturas, Fortaleza, 2017.

Área de concentração: História e Culturas..

Orientação: Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno. .

1. Atuação Intelectual. 2. Discurso. 3. Imagem de si. 4. Decodificação. I. Título.

ALISSON CRUZ SOLEDADE

"NÃO DERAM FACULDADE PRA EU ME FORMAR DOUTOR ENTÃO A RUA ME TRANSFORMOU NO DEMÔNIO RIMADOR": A ATUAÇÃO INTELECTUAL DOS RAPPERS DO FACÇÃO CENTRAL ENTRE O DISCURSO PEDAGÓGICO E A APOLOGIA AO CRIME (1995 - 2001)

Dissertação submetida ao Programa de Mestrado Acadêmico em História do Centro de Humanidades da Universidade Estadual do Ceará, como requisito parcial para a obtenção do grau de mestre em História.

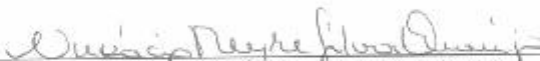
Área de Concentração: História e Culturas

Aprovada em: 17/08/2017.

BANCA EXAMINADORA



Prof. Dr. Francisco José Gomes Damasceno
Universidade Estadual do Ceará – UECE
Orientador



Profa. Dra. Nukácia Meyre Silva Araújo
Universidade Estadual do Ceará – UECE
Membro



Prof. Dr. Francisco Carlos Jacinto Barbosa
Universidade Estadual do Ceará-UECE
Membro

AGRADECIMENTOS

A Deus por todas as portas abertas, pela calma em tempos de crise e por proporcionar encontros e desencontros que fizeram de mim quem eu sou.

À minha mãe, Walkiria, por ainda me faz crer em uma humanidade verdadeiramente humana, positiva, amigável e amorosa. Nosso amor é eterno.

Ao meu pai, Nilton, por seu companheirismo e amizade. Pela dedicação, pelo carinho, amor e por ter se tornado o meu exemplo do que é ser homem.

Ao meu irmão, Júnior, “que não era uma pedra, mas estilhaçava vidros”. Agradeço por ter despertado o menino há quinze anos. Você é o incendiário da minha vida.

À minha irmã, Carolina, pela ajuda fundamental nas transcrições das entrevistas, nas correções e por sempre me desafiar a ser alguém melhor.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap) pelo financiamento que não aconteceu no momento desejado, mas que chegou em boa hora.

Ao meu orientador e, hoje, amigo, Dr. Francisco José Gomes Damasceno pelas dicas, sugestões e paciência perante às minhas fragilidades no desenvolvimento do trabalho. Agradeço também por apresentar a mim um tipo de relação acadêmica mais humana.

Ao Prof. Dr. Francisco Carlos Jacinto Barbosa pelas enriquecedoras reflexões na disciplina História e Tempo, bem como pela disponibilidade em fazer parte da banca examinadora.

À Prof.^a Dr.^a. Nukácia Meyre Silva Araújo pelas indicações no exame de qualificação pela disposição em fazer parte da banca examinadora na defesa.

À Prof.^a. Dr.^a. Teresa Cristina Esmeraldo Bezerra pela leitura minuciosa e cuidadosa no exame de qualificação.

Ao Prof. Dr. Gerson Augusto de Oliveira Júnior pela leitura atenciosa e pelas indicações na disciplina de Seminário de Pesquisa II.

Aos colegas de turma, especialmente Cristiano Rabelo, Carolina Maciel e Emmanuela Harakassara, pela partilha dos momentos de ansiedade, leituras e risos ao longo desses dois anos.

Ao colega de turma, amigo e parceiro Stênio Ronald Mattos, pelo compartilhamento das dores causadas pelas reuniões de colegiado e pela ajuda nas matrículas, mas também pelas cervejas e longos papos que tornaram minha estadia na UECE menos dolorosa. Valeu velho!

Aos colegas do Laboratório de Estudos e Pesquisas em História e Culturas (DICTÍS/UECE), especialmente Camila Farias e Gerardo Cavalcante, pelas leituras, indicações e também pela maneira tão agradável que fui recebido.

Aos manos Daniel Lima e Mc Jack que foram fundamentais para a realização das entrevistas com Dum Dum e Eduardo. Salve!

Às famílias Cruz e Soledade pelas orações, pelo carinho, pelo apoio, pela ajuda e pelos almoços em família nas minhas curtas estadias em Salvador.

À família Colaço, especialmente Sineide e Átila, por terem me recebido tão bem em sua casa.

Aos amigos cearenses: Pery, Lorena, Yldo, Jannaina, Jonas, Marília, Felipe, Camila, Hugo e Suyanne que de uma maneira ou de outra me ajudaram na adaptação e tornaram a minha estadia em Fortaleza mais agradável.

Aos meus irmãos caraíbas Franklin Pereira, Ricardo da França e Fábio Lisboa, além de Tarsila do Amaral e Gisele Martins, por terem sido um norte e não terem permitido que eu me perdesse em meio as vaidades acadêmicas. Salve República Caraíba!

Ao meu amigo, cúmplice e parceiro de debates, reflexões, leituras, Daniel do Santos: Esse trabalho não teria sido o mesmo sem você.

Ao meu querido Danilo Salles pelas correções, indicações de textos, paciência e toda a parceria nesses anos de amizade.

Aos amigos mais antigos, Renan Souza e Igor Sanches, por entenderem as minhas ausências e por ajudarem a manter minha saúde mental “em dias”.

Ao meu amigo de quatro patas, Sheldon, pelo companheirismo nas madrugadas de leitura e de escrita. Pelas inúmeras vezes em que se fez entender e informou que eu havia passado da hora de dormir. Pela felicidade do reencontro após poucos minutos de ausência. Pelo afeto.

À minha companheira, esposa, amiga e colega, Athaysi Colaço, pelo incentivo ao retorno para a história em um momento em que a vida acadêmica parecia ter chegado ao fim. Pelo apoio nos momentos de dificuldade e pela paciência com as minhas ausências. Por ter sido meu alicerce, meu porto seguro e minha linha de chegada nos últimos cinco anos. Agradeço imensamente pelo crescimento proporcionado com sua presença em minha vida. Serei eternamente grato.

“Sou o pilar do estresse pós-traumático do governo, um analfabeto funcional que interpreta texto. Discordo da tese do estudioso em conflito urbano, paz não está ligada a gancho de abrir tampa de crânio. Onde escrevem homicídios e déficit cultural, eu leio pós-abolição ficcional”.

(Eduardo Taddeo)

RESUMO

A dissertação aqui apresentada se propõe a analisar e compreender como a atuação dos *rappers* Eduardo e Dum Dum do grupo Facção Central (FC) se viu dividida entre a projeção instrutiva e explicativa acerca da sociedade brasileira entre 1995 e 2001 e a polêmica acusação de que eles haviam cometido o delito de incitação ao crime no videoclipe “Isso aqui é uma guerra”. Assim, fruto de intensos debates sobre o fazer historiográfico, da ampliação da noção de documento e da inserção de novos objetos e metodologias pela história cultural, diversos tipos de fontes foram selecionados para o desenvolvimento do trabalho como as fontes fonográficas, hemerográficas, audiovisuais e orais. Desta maneira, houve o aprofundamento das análises a partir do diálogo com outros campos do conhecimento, sobretudo com a linguística e a sociologia nas suas indicações acerca da relação entre o discurso e as imagens de si. Foi possível identificar, então, a recorrência de um teor pedagógico nas suas atuações através da aglutinação entre o dito nas canções e o exibido no gerenciamento das imagens de si nas narrativas e nos seus diversos contatos com os meios de comunicação. Essa atuação, que buscou através da canção expor modelos instrutivos de comportamento e compreensão de aspectos da sociedade, foi compreendida aqui como intelectual por apresentar intenções evidentes de interferir na forma como a juventude era representada nos meios de comunicação, nas maneiras como os indivíduos, caracterizados por eles como periféricos, deveriam se comportar frente às vicissitudes da vida na periferia e de que modo a criminalidade estava associada com as desigualdades sociais. Todavia, percebeu-se também que, apesar dessa recorrência, outros atores históricos decodificaram essa atuação de forma completamente oposta ao projetado pelos *rappers*. O Promotor Carlos Cardoso foi o personagem responsável pelo pedido de proibição da veiculação do videoclipe e da abertura de inquérito para investigação da acusação de que o FC havia infringido o artigo 286 do Código Penal brasileiro. Ele buscou, também, consolidar o tipo de decodificação que havia realizado do videoclipe nos meios de comunicação. Assim, foram analisadas as investidas do promotor para consolidar sua compreensão do audiovisual, bem como as tentativas dos integrantes do FC para contrapor a acusação, a exemplo da incorporação do enunciado “Apologia ao crime” no disco “A Marcha fúnebre prossegue” (2001) dando um significado oposto ao empregado pelo promotor. Deste modo, foi possível compreender um tipo de atuação intelectual através da arte que não estava presa apenas ao universo do palco.

Palavras-chave: Atuação Intelectual. Discurso. Imagem de si. Decodificação.

RESUMEN

La disertación aquí presentada se propone analizar y comprender como la actuación de los *rappers* Eduardo y Dum Dum del grupo Facção Central (FC) se ha visto dividida entre la proyección instructiva y explicativa acerca de la sociedad brasileña entre 1995 y 2001 y la polémica acusación de que ellos habían cometido el delito de incitación al crimen en el videoclip "Isso aqui é uma guerra". Así, fruto de intensos debates sobre el hacer historiográfico, de la ampliación de la noción de documento y de la inserción de nuevos objetos y metodologías por la historia cultural, muchos tipos de fuentes fueron seleccionados para el desarrollo del trabajo como las fuentes fonográficas, hemerográficas, audiovisuales y orales. De esta manera, hubo la profundización de los análisis a partir del diálogo con otros campos del conocimiento, sobre todo con la lingüística y la sociología en sus indicaciones acerca de la relación entre el discurso y las imágenes de sí. Fue posible identificar, entonces, la recurrencia de un contenido pedagógico en sus actuaciones a través de la aglutinación entre lo dicho en las canciones y el exhibido en el manejo de las imágenes de sí en las narrativas y en sus diversos contactos con los medios de comunicación. Esta actuación, que buscó a través de la canción exponer modelos instructivos de comportamiento y comprensión de aspectos de la sociedad, fue comprendida aquí como intelectual por presentar intenciones evidentes de interferir en la forma como la juventud era representada en los medios de comunicación, en las maneras como los individuos, caracterizados por ellos como periféricos, deberían comportarse frente a las vicisitudes de la vida en la periferia y de qué modo la criminalidad estaba asociada con las desigualdades sociales. Sin embargo, se percibió también que, a pesar de esa recurrencia, otros actores históricos decodificaron esa actuación de forma completamente opuesta al proyectado por los *rappers*. El Fiscal Carlos Cardoso fue el personaje responsable por el pedido de prohibición de la transmisión del videoclip y de la apertura de la investigación para averiguar la acusación de que el FC había infringido el artículo 286 del Código Penal brasileño. Él buscó, también, consolidar el tipo de decodificación que había realizado del clip en los medios de comunicación. Así, fueron analizadas las investiduras del promotor para consolidar su comprensión del audiovisual, así como los intentos de los integrantes del FC para contraponer la acusación, a ejemplo de la incorporación del enunciado "Apología al crimen" en el disco "A marcha fúnebre prossegue" (2001) dando un significado opuesto al empleado por el promotor. De este modo, fue posible comprender un tipo de actuación intelectual a través del arte que no estaba detenida sólo al universo del escenario.

Palabras-clave: Actuación Intelectual. Discurso. Imagen de sí. Decodificación.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Capa do <i>Long Play</i> Movimento RAP VOL. II	31
Figura 2 - Contracapa do <i>Long Play</i> Movimento RAP VOL. II	31
Figura 3 - Capa do disco Juventude de Atitude.	40
Figura 4 - Eduardo cantando no Yo! MTV Raps (1995)	57
Figura 5 - Dum Dum cantando no Yo! MTV Raps	58
Figura 6 - Videoclipe “Isso aqui é uma guerra”	103
Figura 7 - Videoclipe “Isso aqui é uma guerra”	105
Figura 8 - Videoclipe “Isso aqui é uma guerra”	106
Figura 9 - Matéria do Jornal O Globo sobre a apreensão das fitas do videoclipe.	107
Figura 10 - Matéria do Jornal O Globo sobre a proibição do videoclipe.	110
Figura 11- Matéria do Jornal O Globo sobre a relação entre o RAP e a violência nos Estados Unidos.	111
Figura 12 - Capa da Revista Rap Brasil.	124
Figura 13 - Contracapa da Revista Rap Brasil.	126
Figura 14 - Da esquerda para a direita Vanderlei, Dum Dum, Erick 12, Eduardo, Carlos Cardoso, Dino Dragone e Sônia Abrão reunidos no estúdio do programa “A casa é sua” da RedeTV!.	131

LISTAS DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AD	Análise do Discurso.
AI 5	Ato Institucional nº 5.
B.O	Boletim de Ocorrência.
DENARC	Departamento de Investigações sobre Narcóticos
CPC	Centro Popular de Cultura.
CD	Compact disc
DJ	Disc Jockey.
DMN	Defensores do Movimento Negro
DP	Departamento de Polícia.
DVC	Divisão de Vigilância e Captura
FC	Facção Central.
FEBEM	Fundação Estadual para o Bem-Estar do Menor.
GI	Gerenciamento de Impressões
GOG	Genivaldo Oliveira Gonçalves
IML	Instituto Médico Legal.
LP	Long Play.
MC	Mestre de Cerimônia.
MH2O	Movimento Hip Hop Organizado
MP	Ministério Público.
MTV	Music Television Brasil.
PM	Polícia Militar.
PT	Pistola Tauros.
RAP	Rhythm and Poetry.
UECE	Universidade Estadual do Ceará.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	13
2	“SOMOS ASSIM”: FORMAÇÃO E PRIMEIROS PASSOS DO GRUPO FACÇÃO CENTRAL.....	26
2.1	ENTRE PASSADO E PRESENTE: AS NARRATIVAS DO RAPPER MAG SOBRE A CRIAÇÃO DO FACÇÃO CENTRAL.....	26
2.2	O NASCIMENTO DO FACÇÃO CENTRAL ENTRE AS RUAS E OS BAILES: A VERSÃO DE DUM DUM.....	32
2.3	TRAUMAS E SILÊNCIOS: A POTÊNCIA DO RAP NA VISÃO DE EDUARDO.....	35
2.4	ARTISTAS OU NÃO?.....	40
2.5	OS SIGNIFICADOS DE JUVENTUDE PARA O FC.....	43
2.6	UMA RECORRÊNCIA CONSTITUTIVA: A PEDAGOGIA FACCIONÁRIA.....	47
2.7	GERENCIAMENTO DE IMPRESSÕES E O <i>ETHOS</i>	52
2.8	LINHA DE CONDUTA, FACHADA DO FC E O <i>ETHOS</i> DISCURSIVO NO YO!.....	56
2.9	O <i>ETHOS</i> NAS CANÇÕES.....	60
3	“QUERO MINHA VOZ DANDO LUZ”: OS INTELLECTUAIS DA PERIFERIA.....	63
3.1	A CRISE DE UM MODELO UNIVERSALIZADO.....	63
3.2	AS TRANSFORMAÇÕES NO BRASIL.....	69
3.3	OS INTELLECTUAIS DA PERIFERIA E A INSURREIÇÃO DOS SABERES.....	73
3.4	A PEDAGOGIA NA REFLEXIVIDADE DAS NARRATIVAS.....	83
3.5	NARRATIVAS SOBRE O CÁRCERE.....	87
3.6	A MORTE COMO DESTINO.....	95
3.7	O VIDEOCLÍPE ENQUANTO PRODUTO MULTIFORME.....	100
3.8	A PEDAGOGIA NO VIDEOCLÍPE “ISSO AQUI É UMA GUERRA”.....	102
3.9	“É UM VIDEOCLÍPE CRIMINOSO”: O FACÇÃO CENTRAL ACUSADO DE INCITAR A VIOLÊNCIA.....	107
4	“A GUERRA NÃO VAI ACABAR”.....	110
4.1	ENTRE ISENÇÕES POSICIONADAS E OPINIÕES COLOCADAS: A	

	POLÊMICA NOTICIADA NOS IMPRESSOS	110
4.2	OCUPANDO NOVOS PALCOS: A ACUSAÇÃO NOTICIADA NA TELEVISÃO.....	114
4.3	POSICIONAMENTO DECLARADO! A REVISTA RAP BRASIL E A PUBLICIZAÇÃO DA ACUSAÇÃO SOFRIDA PELO FACÇÃO CENTRAL.....	123
4.4	“A CASA É SUA” E AS MEDIAÇÕES.....	129
4.5	O HUMANISTA E O CRIMINOSO: CARLOS CARDOSO E O DISCURSO JURÍDICO.....	141
4.6	A PALAVRA QUE ORIENTA: A FACHADA PROFESSORAL NA DEFESA DO FACÇÃO CENTRAL.....	146
4.7	A DEFESA REALIZADA NA LINGUAGEM ARTÍSTICA.....	149
4.8	“SEI QUE OS PORCOS QUEREM MEU CAIXÃO”: A IMAGEM DE SI NAS CANÇÕES.....	154
4.9	A APOLOGIA DO FACÇÃO CENTRAL E A PERMANÊNCIA DO DISCURSO PEDAGÓGICO.....	156
5	CONCLUSÃO.....	158
	REFERÊNCIAS	162
	APÊNDICE.....	171
	APÊNDICE A.....	172

1 INTRODUÇÃO

Eram dez da manhã de um domingo ensolarado em Salvador, capital do estado da Bahia. Não lembro ao certo o dia e nem o mês, mas o ano era 2003. Eu tinha 15 anos. Desde 1998, quando meu avô Normando Soledade faleceu, minha família não visitava com frequência os Soledades. Naquele domingo, meu pai, Nilton Soledade, resolveu fazer uma visita ao bairro onde cresceu. Acordou a mim e a minha irmã Carolina. Meu irmão mais velho, Nilton Júnior (ou melhor Juninho) e minha mãe, Walkiria, já estavam à nossa espera. Júnior e eu escutávamos a exaustão os grupos de *rap* GOG, Realidade Cruel, Face da Morte, Detentos do Rap e principalmente os Racionais Mc's. Frequentávamos o máximo que podíamos eventos de Hip Hop. Nossa vida estava centrada nessa cultura tão identificada com atores sócio históricos como nós; homens negros de periferia urbana. Naquele domingo, já na saída para a visita, Júnior afirmou extasiado: “Meu velho, conheci um grupo novo de rap de São Paulo, Facção Central (FC). Passei a madrugada escutando e achei fortíssimo. Na volta escute o som dos caras”. Escutei e hoje, 14 anos depois, estou aqui, dissertando sobre “o som dos caras”.

Iniciar¹ a dissertação com esta memória possui uma intenção manifesta. Sinalizar que a discussão realizada aqui se iniciou anos antes dos meus primeiros passos no mundo acadêmico. As escutas das canções nas madrugadas, as idas aos shows, as leituras das entrevistas nos sites e revistas voltadas para o universo do Hip Hop, assim como as habituais discussões com amigos sobre o papel do *rap* como um canal de exposição de conscientização e denúncia passaram a influenciar até mesmo a escrita das redações escolares. Efetivamente, todo esse contato foi importante para o estabelecimento de relações com outras pessoas que de forma semelhante pareciam ter incorporado os mesmos códigos éticos e estéticos. O comportamento, as vestimentas, a valorização de uma estética negra com o cabelo **black** ou trançado foi mais um sinal de como aquela cultura, através da música, havia se tornado uma referência norteadora da minha jornada pela história.

O Hip Hop era um caldeirão cultural que possuía três expressões artísticas como pilar de sustentação, ou elementos; **rap**, **break** e **grafite**. Música, dança e artes visuais respectivamente. Nascido em meados da década de 1970, nos Estados Unidos, o Hip Hop se difundiu por todo o globo a partir da primeira metade dos anos 80 de forma difusa, mas incorporando a crítica ao modelo urbano e capitalista como uma das suas principais

¹Indico que alguns termos utilizados pelos agentes investigados foram incorporados a esta pesquisa. Diante disso, as marcações em negrito remetem ao glossário contido no final desta dissertação para verificação dos significados desses termos.

referências (DAMASCENO, 2011). O Hip Hop ficou reconhecido pela associação entre fruição e crítica social tendo no *rap* uma das formas de visibilizar as mazelas “enfrentadas por um determinado setor da sociedade, ao pretender ser a porta voz de um segmento excluído na rica sociedade estadunidense na produção de algo que fizesse sentido para os negros” (GRECCO, 1997, p. 18). Enquanto isso, no Brasil, “em 1982 a juventude da periferia já dançava o break e ouvia os primeiros *raps*. Isso porque desde os anos 70, na periferia das grandes cidades do país, eram comuns os bailes Black, com muito soul e funk” (SILVA, 2012, p. 53). O *rap* não apenas deu continuidade a essa trilha como foi responsável por abrir espaço para a construção de um vasto e denso repertório de canções que versavam sobre vários aspectos da sociedade brasileira, mas, sobretudo, “articulando as narrativas das dores, das visões de mundo, da violência, do racismo, presentes na história contemporânea” (OLIVEIRA, 2011, p. 14).

Entretanto, o ingresso na universidade para cursar história me proporcionou o contato com novas lupas, chaves analíticas, códigos, vivências e sensações. O mundo se expandiu a medida que novos conhecimentos passaram a bater na minha porta e pedir para fazer parte daquela caminhada. Assim, pouco a pouco, o *rap* foi deixando de ter um papel chave na maneira como me relacionava com outras pessoas e, por consequência, com a sociedade. Esse distanciamento suscitava ao mesmo tempo uma lembrança afetiva e uma inquietação, por vezes de estranhamento, referente a capacidade que o Hip Hop, aliás, mais precisamente o *rap*, possuía para materializar-se na vida das pessoas como havia acontecido comigo e com tantos outros.

Assim, as inquietações eram, sobretudo, em relação as canções do grupo Facção Central. Escutadas a exaustão durante vários anos, conhecia quase que integralmente os versos e possuía uma compreensão sobre elas muito fundada à maneira do Hip Hop. No entanto, ouvia com recorrência que elas se tratavam de apologia ao crime e, efetivamente, sabia da polêmica acusação sofrida pelo grupo no ano de 2000 que culminou com a proibição do videoclipe “Isso aqui é uma guerra”.

Com efeito, o Facção Central é um grupo de *rap* que foi criado no final da década de 1980 na cidade de São Paulo por jovens do centro, mais especificamente da Aclimação, do Cambuci e do Glicério. Como figura central o **MC** Nego, hoje conhecido como **rapper** Mag, buscou reorganizar o grupo após divergências entre os primeiros integrantes, entre 1989 e 1990, através da aglutinação de membros do Fator Extra, composto por Washington Roberto Santana (Dum Dum) e **DJ** Garga, e de Carlos Eduardo Taddeo - morador de um cortiço no Glicério e componente do Esquadrão Menor. Após diversas mudanças na sua composição, o

grupo encontrou sustentação na dupla Dum Dum e Eduardo e, com eles como cantores fixos, o Facção Central alcançou grande visibilidade nas periferias de São Paulo a partir de 1995, ano de lançamento do primeiro disco do grupo, ocupando novos espaços midiáticos com a produção do videoclipe e ratificando seu nome no cenário Hip Hop com o disco “A marcha fúnebre prossegue” em 2001.

Desta forma, por um aspecto subjetivo e outro objetivo selecionei os *rappers* do Facção Central como objeto de investigação histórica. Subjetivamente, por ter sido ouvinte do grupo e ter uma proximidade com o universo do Hip Hop e, de forma objetiva, o grupo Facção Central havia conseguido grande exposição no ano de 2000 ao serem acusados pelo promotor Carlos Cardoso de terem cometido apologia ao crime no clipe “Isso aqui é uma guerra”.

Inicialmente, não me propus a dar centralidade a controvérsia da incitação ao crime. Almejava discutir como o grupo se utilizou da música para expressar suas compreensões de mundo, contudo, após o ingresso no Mestrado Acadêmico em História e Culturas da Universidade Estadual do Ceará (UECE) e o aprofundamento das questões acerca do discurso e das imagens que esses atores sócio-históricos expressavam nas suas canções e no videoclipe optei por balizar a análise naquilo que identifiquei como uma atuação intelectual ao perceber a recorrência de um discurso pedagógico, ou seja, do teor instrutivo e explicativo contido nos versos de Eduardo e Dum Dum. Busquei, então, compreender como essa recorrência foi construída, como ela foi percebida por atores e veículos diversos no caso da acusação de terem cometido o delito de incitação ao crime e, por último, como o grupo incorporou as críticas no disco “A marcha fúnebre prossegue” como forma de contrapô-las, ratificando assim o teor pedagógico que apresentaram em canções do disco “Juventude de Atitude” (1995), “Estamos de Luto” (1997), “Versos Sangrentos” (1999) e “A Marcha Fúnebre Prossegue” (2001), assim como no videoclipe “Isso aqui é uma guerra” (2000).

Nesse sentido, não poderia iniciar essa *operação historiográfica* sem situar o imbricamento entre esses lugares para a composição desta dissertação sobre o caráter da atuação dos *rappers* do Facção Central, já que “encarar a história como operação será tentar, de maneira necessariamente limitada, compreendê-la como a relação entre um *lugar* [...], *procedimentos* de análise [...] e a construção de um *texto*. (CERTEAU, 1982, p. 66).

Reconhecido os lugares, passemos aos procedimentos de análise constituídos pela seleção e produção das fontes, bem como dos exames teóricos e metodológicos empregados na instrumentalização do passo seguinte: a narrativa.

Deste modo, torna-se importante destacar que a utilização da canção como fonte histórica pelos historiadores brasileiros só passou a acontecer de forma mais intensa no final da década de 1980 (NAPOLITANO, 2002), mas permaneceu incipiente até o final da primeira década do século XXI de tal modo que a grande parte dos trabalhos acadêmicos voltados a música estavam contidos em outras áreas do conhecimento como a filosofia, musicologia, literatura e comunicação (BRITO, 2007). A alvorada da música como fonte e objeto da história estava associada com uma transformação própria do campo historiográfico, já que:

Foi-se o tempo de uma História enclausurada sobre si mesma, às voltas apenas com seus objetos tradicionais. Com a desmontagem de muitos dos andaimes nos quais se apoiava, a cada dia mais e mais se perde a nitidez dos contornos fixos. Um número crescente de historiadores, não mais presos às cadeias narrativas e às temáticas mais ou menos convencionais, lança-se, por vezes até com sofreguidão, em busca de outros territórios a serem mapeados. Ao tatearem caminhos pouco ou nada explorados, alargam as margens do possível e valorizam novos objetos, o que nem de longe deve desestimular a retomada de temas tornados clássicos (PARANHOS, 2005, p. 16).

Houve, assim, um alargamento do significado atribuído a noção de documento, material instituído como primordial para a escrita da história que “em princípio [...] era, sobretudo, um texto” (LE GOFF, 2003, p. 530). Dessa maneira, acometeu sobre a história uma *revolução documental* a partir da compreensão de que o documento “é, antes de mais nada, o resultado de uma montagem”, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu” (LE GOFF, 2003 p. 538) e que cabe ao historiador “desmontar, demolir esta montagem, desestruturar esta construção e analisar as condições de produção” (LE GOFF, 2003, p. 538).

Essa renovação do ponto de vista das novas fronteiras da história e da compreensão da atividade do historiador como um operador da desmontagem dos documentos suscitou uma descentralização dos documentos escritos e possibilitou que novos materiais pudessem fazer parte dos seus procedimentos de análise. Isso foi preponderante para a inserção da canção como fonte e objeto historiográfico, mas também da oralidade e do videoclipe, dentre outros.

Acerca da utilização da canção, Napolitano e Brito destacaram o seu potencial como fonte histórica. Napolitano afirmou que ela possui um lugar de proeminência no seio da sociedade brasileira e “em suas diversas matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (NAPOLITANO, 2002, p. 53). Brito defendeu que

ela é “fonte de acesso às tramas que buscam dar sentido a realidade estudada, esteja localizada no passado recente ou em tempos remotos” (BRITO, 2007, p. 209).

As investigações sobre o *rap* realizadas no campo historiográfico brasileiro tem seguido essa trilha, a exemplo da reflexão de João Batista de Carvalho sobre “as relações de gênero no interior do Movimento Hip Hop através das letras das canções e das trajetórias de vida de algumas e alguns *rappers* (2006, p. 16), de Anderson da Costa e Silva Grecco (2007) que narrou a constituição do grupo Racionais Mc’s, analisou suas canções como uma crítica social e como elas se relacionavam com a cidade de São Paulo, assim como Roberto Camargos de Oliveira assinalou que no seus estudos sobre o *rap* brasileiro foi possível perceber a construção de uma “atitude engajada, de um posicionamento crítico e de uma postura de protesto em suas canções” (2011, p. 63) e que ele havia se configurado como um tipo de consciência crítica da periferia e para a periferia (2016).

Nesse sentido, cabe aqui uma ressalva importante. Esses trabalhos têm compreendido o *rap* a partir de uma perspectiva representativa platônica, isto é, como um reflexo ou duplicação de uma “realidade exterior”, “na medida em que usam elementos exteriores a representação para caracterizar o significado da arte” (PASSOLD, 2017, p. 11). Na análise das canções também segui um modelo mimético, mas diferente da forma que esses autores trabalharam seus documentos. Compreendo essas canções como narrativas operadas dentro uma ótica mimética atravessada pela sua vocação ficcional:

Se continuarmos a traduzir mimese por imitação, deve-se entender totalmente o contrário do decalque de um real preexistente e falar de imitação criadora. E, se traduzirmos mimese por representação, não se deve entender, por esta palavra alguma duplicação da presença, como se poderia ainda entendê-lo na mimese platônica, mas o corte que abre o espaço de ficção (RICOEUR, 1994, p. 76)

Com efeito, falar sobre a mimese é assumir a sua dimensão trifásica: prefiguração, configuração e refiguração. A prefiguração, mimese I, do campo prático é o momento pré-narrativo no qual as experiências, vivências, constituem a sua versão mais indiferenciada (BARROS, 2011, p. 17). Ao incorporar esses aspectos no ato de narrar, entra-se no momento da mimese II ou configuração textual. Neste momento, “os elementos indiferenciados da ‘mimese 1’ aqui ganharão um rosto; a ação encontrará a carne de um discurso” (BARROS, 2011, p. 21) e assim, ao construir uma narrativa sobre uma determinada experiência ou acontecimento, o indivíduo as reelabora construindo seu próprio universo “ficcional”.

A configuração, por mais que se busque reportar a um momento anterior ou uma “realidade”, insere na composição novos elementos ao tentar elaborar uma constituição lógica para a intriga, ou seja, busca-se agenciar acontecimentos isolados em um todo compreensível,

sintetizar o heterogêneo. A mimese II é uma dimensão fundamentalmente criadora, fazendo surgir, assim, personagens, grupos, acontecimentos e diegeses ou realidades construídas na narrativa, mas ela não é um fim em si mesma, ou seja, a narrativa se coloca como mediadora entre a vida (mimese I) e o leitor (mimese III) que a realoca de acordo com sua presença particular em grupos sociais e culturais, empregando assim novos significados para ela.

Foi necessário também ficar atento a essa condição narrativa do *rap* enquanto construção que se projeta e se refigura, pois a acusação de incitação ao crime realizada pelo Promotor se insere nessa dinâmica da decodificação (HALL, 2002).

Assim, as canções e o videoclipe do Facção Central foram compreendidos como construções narrativas, polissêmicas, que abriram espaço para múltiplas interpretações nas quais os *rappers* não detinham o controle e nem a primazia do seu significado apesar de terem se mobilizado para apontar qual era a real intenção tanto das canções quanto do videoclipe. Mas, para além da própria defesa dos *rappers* de que suas obras consistiam em uma “conscientização”, como foi possível perceber essa expressividade pedagógica?

Foi possível perceber que Eduardo e Dum Dum expressaram um discurso pedagógico através das narrativas, nas caracterizações dos personagens, das ações e dos seus destinos. Esses elementos, ponte entre a obra com o mundo, seja do autor ou do receptor, foram entendidos como significantes indicativos (HALL, 2002). Assim, a partir do *desmonte* das narrativas tornou-se possível, então, encontrar os significantes indicativos responsáveis por apontar a maneira, recorrente, como os *rappers* desejavam que suas canções fossem compreendidas. É essa regularidade dispersa (MAINGUENEAU, 2008) que denomino de discurso² pedagógico.

A compreensão dessa regularidade como pedagogia não possui uma ligação moral, como se o discurso pedagógico possuísse elementos positivos ou negativos. Ela se deu pela percepção de uma construção que agregava uma projeção explicativa e instrutiva expressada nas falas e canções, mas também na maneira como eles buscaram exibir imagens de si mesmos tendo como referência o Hip Hop.

É necessário destacar que essa projeção era integrada por uma expressividade dita, as narrativas, e uma expressividade exibida, as imagens de si, fundamentadas na recorrente

² Apesar da aproximação com o campo autônomo da Análise do Discurso (AD), sobretudo na incorporação das suas referências sobre as análises das imagens construídas, o objetivo não era propriamente investigar as instancias discursivas (Formação discursiva, Interdiscurso e Cenografia) mas perceber como o expressado pelos *rappers* sinalizava para uma mudança na maneira como esses atores sócio-históricos se utilizaram da canção para apresentar suas próprias análises sobre a criminalidade de forma explicativa e instrutiva, bem como essas canções foram decodificadas por outros atores. Se para o campo da AD a materialidade da análise se dá no interdiscurso, nesse texto a primazia foi dada a recorrência desse caráter instrutivo e explicativo. Não almejando, assim, inserir a investigação realizada no campo da AD.

afirmação dos rappers brasileiros de que o *rap* era a trilha sonora da periferia e dos desvalidos. Assim, eles seriam a voz desse segmento como o cantado no verso “sou locutor do inferno até a morte. Facção é uma gota de sangue em cada depoimento” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 2). Um tipo de assunção autoproclamada que fundamentava a projeção.

Diante disso, se tornou evidente que esse discurso pedagógico não se limitava as canções. Os *rappers* nas suas mais diversas participações nos programas televisivos buscaram exibir imagens de si como capacitados para expressarem o que estava sendo cantado, nesse sentido, se constatou que a relação entre ética e estética contidas no *rap* se dava também através da construção de imagens de si. Deste modo, foram encontrados sinais de articulação entre o dito e o exibido, seja através das canções ou dos próprios atos de fala dos rappers.

Ainda que essas imagens estivessem articuladas com o dito, foi necessário desmembrar as formas nas quais elas eram construídas. Assim, utilizei a noção de *ethos* discursivo para analisar a construção das imagens nas canções e de *gerenciamento de impressões* (GOFFMAN, 2002) para verificar esse exercício nas entrevistas e participações nos programas televisivos. Essa escolha metodológica se deu pela compreensão de que o *ethos* discursivo se remetia a uma imagem do *fiador do discurso*, isto é, a uma unidade “interna”, que não necessariamente passava pelos atos verbais dos atores Eduardo e Dum Dum, mas era qualitativa para perceber a articulação “do como” com o “que” era narrado nas canções. Por outro lado, o *gerenciamento de impressões*, de caráter mais sociológico, pressupunha um tipo de contato face a face entre atores sociais, qualificando assim a percepção de como Eduardo e Dum Dum administraram suas formas de falar e se comportar de maneira a ratificar suas imagens enquanto competentes para expressar o que expressavam, indiciando, dessa maneira, um tipo de “atuação teatralizada”.

Foi nessa composição entre o dito e o exibido que se tornou possível perceber como, nessa atuação teatralizada, os *rappers* se projetavam como explicadores da relação entre as desigualdades sociais e o crime a partir de um caráter instrutivo. Esse tipo de atuação, chamada de intelectual, sinalizava um tipo de mudança na sociedade brasileira na qual atores oriundos de grupos que não obrigatoriamente possuíam educação formal ou estavam inseridos em espaços legitimados de enunciação (meios de comunicação, Igreja, Universidade e partidos políticos) buscavam, através da arte, formas de se fazerem presentes nos mais variados debates sobre os problemas da urbe.

No caso de Eduardo e Dum Dum, suas atuações estavam voltadas, acima de tudo, para uma exposição de maneiras de se compreender a criminalidade através das narrativas e das imagens de si. Elas eram compostas a partir de dois aspectos fundamentais: A

caracterização do personagem que se tornaria criminoso como alguém que se transforma à medida que se intensificava o processo de degradação das suas condições de vida e as consequências sempre negativas dos atos delituosos a partir da constituição das tramas de acordo com a fala dos personagens encenados por eles.

O exercício de explicar o crime a partir do próprio criminoso evidenciava um tipo de compreensão sobre a assunção de um lugar de fala. Enquanto os personagens apresentavam suas histórias e seus destinos nas narrativas, Eduardo e Dum Dum reivindicavam uma compreensão balizada pelas experiências em localidades marcadas pela violência e pela criminalidade e não apenas por análises realizadas a partir dos instrumentos da educação formal, utilizando a canção como um instrumento promotor dessa *insurreição dos saberes* (FOUCAULT, 1998).

Apesar da primazia dada as canções, a utilização de outras fontes se tornou imprescindível para investigação. As memórias de rapper Mag, fundador do Facção Central, de Eduardo e Dum Dum acerca da formação³ do grupo se mostrou um indicio qualitativo de como a instrumentalização do passado, enquanto um processo de reelaboração da memória, havia se tornado um aspecto importante da composição do discurso pedagógico do FC. Essa verificação ocorreu através do entrecruzamento das versões (ALBERTI, 2005) contidas nas entrevistas realizadas com Dum Dum e Eduardo à luz da metodologia da História Oral com entrevistas deles e de Mag para fãs, jornais, revistas, sites e veículos ligados ao Hip Hop.

Assim, a respeito das fontes orais produzidas a partir da metodologia da História Oral, reconheceu-se a necessidade de apresentar as suas condições de produção, pois, “sabemos que as entrevistas de história oral fazem parte das fontes do historiador, mas com a condição de que ele reflita sobre a construção de suas fontes” (ALBERTI, 2012, p. 162), deste modo, “não basta considerar o enunciado; é preciso refletir sobre as condições de enunciação” (ALBERTI, 2012, p. 162).

De acordo com esses aspectos norteadores, tanto na entrevista com Eduardo quanto na realizada com Dum Dum⁴, seguiu-se um modelo semiestruturado do roteiro, no

³ Utilizo entrevista de vários veículos, mas realizadas de acordo com a metodologia da História Oral apenas uma com Dum Dum e outra com Eduardo. Outros componentes não responderam as solicitações para depor para essa investigação. De todo modo, as reflexões teóricas suscitadas pela metodologia foram importantes para análise também das fontes orais produzidas por fãs, veículos de comunicação e amigos.

⁴ A entrevista realizada com Dum Dum em outubro de 2015 em Fortaleza suscitou reflexões interessantes quanto ao qualitativo uso das análises sobre as construções das imagens de si e a memória. Apesar da entrevista ter sido planejada para ser realizada com Dum Dum, foi necessária uma alteração de última hora já que ele convidou os novos integrantes do grupo (importante salientar que em 2013 Eduardo se desligou e DJ Pulga, Smoke e Babu passaram a fazer parte do FC) para participar da atividade. A entrevista planejada para acontecer apenas com Dum Dum acabou sendo realizada com toda a composição do Facção Central em 2015. Esse foi um exercício qualitativo, mesmo sem ter sido planejado, porque tornou possível tanto a captação do depoimento de Dum

qual, uma questão chave foi lançada para que, a partir delas, cada um narrasse como houve processo de identificação com o Hip Hop, abrindo seus próprios caminhos para exposição das suas trajetórias individuais e das relações com o *rap*.

Nesse sentido, a entrevista realizada com Eduardo em setembro de 2015 gerou uma série de questionamentos que ultrapassavam a intenção deste trabalho, mas foram fundamentais para compreensão da relação entre passado e presente na memória do *rapper*. A recorrente narrativa sobre o papel salvacionista do *rap* serviu como um silenciamento da sua vida antes do contato com o Hip Hop, aspecto que pôde ser percebido no cruzamento com a entrevista realizada pelo escritor de literatura marginal, *rapper* e amigo de Eduardo, Ferréz. Na entrevista com o escritor, Eduardo falou sobre os temas normalmente silenciados e revelou a condição para a sua exposição: a relação estabelecida entre ambos. Assim, foi possível perceber que as respostas dadas a mim por ele haviam seguido quase um modelo de cartilha⁵, encontradas em várias outras entrevistas e apenas superadas por Ferréz.

A entrevista realizada com Dum Dum, em outubro de 2015, sinalizou para outras questões como a dinâmica interna do Facção Central acerca da produção das músicas. Ele afirmava sobre sua preocupação com os aspectos sonoros da produção das músicas e que Eduardo, quando este ainda fazia parte do grupo, compunha as letras. Mas o que ficou latente foi a construção de uma narrativa que atribuía um significado ao passado a partir do presente. Essa foi uma característica da entrevista de Dum Dum que buscava ratificar as qualidades pedagógicas do Facção Central mesmo após a saída de Eduardo em 2013, principalmente na instrumentalização do episódio da sua prisão como modelo instrutivo e explicativo.

A questão da prisão de Dum Dum foi discutida não apenas pelos *rappers*, mas na análise sobre a acusação de incitação ao crime foram encontrados periódicos que ressaltavam o episódio como elemento para compor a narrativa sobre a apologia. Nesse sentido, foram incorporados à massa documental desta investigação números dos jornais impressos “O

Dum, mas também a relação entre a imagem que ele buscava exibir e a maneira como os novos integrantes reiteravam determinadas descrições do grupo como se estivessem desde o início, indiciando, assim, a incorporação das imagens construídas por Dum Dum e Eduardo. Por essa situação a entrevista está referenciada como FACÇÃO CENTRAL, Fortaleza-CE, 24 de out. 2015.

⁵ Por esse aspecto o diário de campo, documento mais amplo que contempla tanto a entrevista quanto o processo discricionário de produção e realização tornou-se mais qualitativo do que o enunciado por Eduardo. Foi no diário de campo que as reflexões sobre como as imagens e discurso exibidos pelo *rapper* ao longo da sua carreira haviam impactado no público, provocando uma preocupação maior com a relação entre o almejado pelo *rapper* e sua concreta efetivação no caso da polêmica de incitação ao crime.

Globo”, “O Estado de São Paulo” e “Folha de São Paulo”. Com efeito, foram analisadas as reportagens, e dos televisivos “Jornal da Band” e “Jornal do SBT”⁶.

Para além do conteúdo das notícias, tentou-se compreender como elas foram construídas, não apenas do ponto de vista da linguagem, mas também da forma como diferentes notícias foram agregadas no mesmo suporte. No caso dos jornais impressos, a composição de reportagens diferentes na mesma página e, nos televisivos, a articulação entre o dito e o mostrado. Esse exercício buscou encontrar os significantes indicativos para perceber os posicionamentos dos veículos e por consequência como eles construíram um *ethos* prévio de criminosos do grupo Facção Central.

As participações de Eduardo e Dum Dum em programas televisivos de gênero diferentes como o “Yo MTV Raps”, “Gordo a Gogo”, “O positivo” e “A casa é sua” foram fundamentais para compreender como tentaram rasurar a imagem de criminosos que o promotor e os veículos de comunicação estavam exibindo do grupo, mas também de como a acusação proporcionou ao Facção Central ultrapassar a visibilidade, que anteriormente estava restrita ao público do *rap*, na cidade de São Paulo já que esses programas eram todos exibidos em cadeia nacional.

Apresentado assim os procedimentos de análise, seguimos para as considerações acerca da construção da narrativa historiográfica.

A *montagem* do texto seguiu uma linha de apresentação dos elementos que fundamentavam a atuação do Facção Central, como isso foi compreendido por atores diversos e o impacto da polêmica de incitação ao crime na composição do disco seguinte ao episódio. Assim, a narrativa foi dividida em três seções: **“Somos assim”: a formação e os primeiros passos do grupo Facção Central**; **“Quero minha voz dando luz”: os intelectuais da periferia** e, por último, **“A guerra não vai acabar”**.

Em **“Somos assim”: a formação e os primeiros passos do grupo Facção Central**, foram analisadas as várias versões acerca da formação do grupo Facção Central e das mudanças nas composições nos seus primeiros anos. É especificamente sobre as construções dessas narrativas a partir das memórias sociais do Rapper Mag, membro fundador, de Dum Dum e Eduardo, pilares de sustentação e integrantes que passaram mais tempo como componentes do grupo, que busco discutir como alguns elementos simbólicos do Hip Hop foram incorporados ao ato de narrar. Diante disso, analiso também os depoimentos

⁶ É importante salientar que apesar das análises terem sido realizadas sobre o material audiovisual, os trechos apresentados nesta dissertação são das transcrições dos programas televisivos.

deles sobre o processo de identificação com o Hip Hop, os primeiros contatos com o *rap* e a experiência da primeira gravação.

No primeiro disco autoral do Facção Central gravado analisei a maneira pela qual o grupo expôs as vicissitudes da atividade artística e as críticas a dimensão estética do *rap*. Voltei-me também para o modo pelo qual os *rappers* apresentaram, à sua maneira, o que significava ser jovem, bem como para uma característica recorrente das canções de Eduardo e Dum Dum, o teor pedagógico, que denomino de discurso pedagógico.

Por último, assumindo que todo ato expressivo implica na exibição de uma imagem, concentrei-me nas formas pelas quais os *rappers* buscaram expor uma imagem de si⁷ mesmos, coerente com projeto discursivo empenhado por eles, seja através de um gerenciamento dos modos de postura, vestuário e feição, para compreender como eles atuaram na sua primeira participação em um programa televisivo no ano de 1995 ou da maneira que construíram seus fiadores do discurso a partir de caracteres, tons e corporalidades nas canções.

Em **“Quero minha voz dando luz”: Os intelectuais da periferia**, a partir da análise de canções contidas nos discos “Estamos de Luto” (1997) e “Versos Sangrentos” (1999), voltei-me para a compreensão de como os *rappers* se configuraram como intelectuais. Deste modo, foram analisados tanto a “categoria analítica” quanto “o conceito nativo”, isto é, respectivamente como essa categoria era compreendida academicamente e acerca das transformações no Brasil que acarretaram numa nova compreensão da atuação intelectual.

Diante dessas discussões, busquei apresentar como o discurso pedagógico do Facção Central se apresentava a partir de três eixos principais: as narrativas com um desenvolvimento psicológico, as narrativas sobre o cárcere e a morte como o destino. Cada uma delas contendo suas particularidades, mas apresentando as mesmas condições de orientação e explicação.

O videoclipe “Isso aqui é uma guerra” também se tornou um dos pontos centrais desta seção. Busquei expor a capacidade multiforme do audiovisual, os aspectos mercadológicos e estéticos do clipe, mas aprofundando a análise do “Isso aqui é uma guerra” na sua relação entre canção, imagem e paisagem sonora para compreensão da narrativa.

Após a análise do videoclipe, procurei apresentar a doutrina jurídica na qual o promotor Carlos Cardoso se fundamentou para acusar o Facção Central de realizar apologia

⁷ As discussões sobre as imagens de si foram desenvolvidas a partir do interacionismo simbólico de Erwin Goffman (2002) e do ethos discursivo de Dominique Maingueneau (1997, 2004, 2008, 2014).

ao crime no clipe. Iniciando, então, as primeiras discussões acerca da polêmica envolvendo o promotor e FC.

Na seção **“A guerra não vai acabar”**, discuto como o videoclipe “Isso aqui é uma guerra” proporcionou aos componentes do Facção Central a ocupação de novos espaços de visibilidade como programas de televisão e reportagens em jornais. No entanto, percebeu-se que esta exposição ganhou maior intensidade devido à acusação de incitação ao crime sofrida pelo grupo no ano de 2000. É justamente sobre esse episódio da vida de Dum Dum e Eduardo que apresento como a polêmica foi noticiada pelos diversos segmentos da comunicação: jornais impressos, canais de televisão e revistas destinadas ao público Hip Hop. Analiso também as relações de força entre os membros do FC, a jornalista Sônia Abrão e o promotor para imprimir leituras particulares do videoclipe e, por consequência, dos *ethé* expostos no programa “A Casa é Sua” da emissora RedeTV!. E, finalmente, interpelo como toda essa polêmica influenciou na escrita das letras das canções do disco “A marcha fúnebre prossegue” (2001) lançado um ano após a acusação.

Diante disso, ao narrar as diferentes maneiras pelas quais os meios de comunicação noticiaram a acusação de incitação ao crime, discuto como cada veículo comunicacional utilizou-se de determinadas estratégias na divulgação da mesma para imprimir leituras particulares sobre o acontecimento e, congregadas a essas leituras, uma imagem do grupo. Assim, tem-se notícias dos jornais “O Estado de São Paulo” e “O Globo”, bem como da revista “Rap Brasil”. Dos programas televisivos reportagens do “Jornal do SBT” da emissora SBT, do programa “Gordo a Gogo” da MTV Brasil e do “O Positivo” e do “Jornal da Band” da Rede Bandeirantes.

A análise do programa “A Casa é Sua” da RedeTV, apresentado pela jornalista Sônia Abrão, demonstrou como este foi um episódio icônico na trajetória do Facção Central. Foi nesse evento que os membros do grupo tiveram a possibilidade de, ao vivo, expor seus posicionamentos diante das acusações sofridas frente a frente com o acusador, o promotor público Carlos Cardoso. Diante disso, discutido como houve uma disputa de forças entre os presentes para imprimir uma forma de compreender o videoclipe, a canção e a atuação do grupo, bem como o crime e a sociedade a partir dessas expressões artísticas. É nesse ponto que é examinado como o trabalho de face de Sônia Abrão propunha uma fachada de mediadora, como o promotor imprimiu uma imagem de si como humanista ao passo que colocava os membros do Facção como criminosos e finalmente, como os *rappers* Facção Central se valeram de diferentes elementos para expor imagens diferentes da defendida pelo promotor.

Nesse sentido, fui em direção aos efeitos que essa polêmica gerou na composição das letras do grupo no disco seguinte e, assim, narrei como o grupo utilizou-se das canções para expor seus posicionamentos e leituras sobre a acusação sofrida. Discuto também como o grupo incorporou as críticas, apropriou-se delas e deu um novo uso para o enunciado *Apologia ao Crime*, reforçando as imagens construídas sobre si ao longo da trajetória e o seu discurso pedagógico.

Apresentados os lugares, descritos os procedimentos de análise e a estruturação do texto, acredito ser necessário pontuar a inserção dessa dissertação no campo historiográfico.

De imediato, esse estudo se viu na fronteira da relação história e música e a da perspectiva da história intelectual. Assim como os estudos acerca da música vêm se ampliando de acordo com as influências provenientes dos estudos culturais e da história cultural, abrindo-se para considerações sobre a condição polissêmica das linguagens (BURKE, 2000; PESAVENTO, 2004; CHARTIER, 2002) e dos seus mais variados efeitos na sociedade (HALL, 2002; RICOEUR, 1997), a história intelectual também tem sido afetada por essas reflexões ao tirar a primazia dos estudos relativos às grandes correntes de pensamento ao focar no “estudo dos pensamentos construídos, o da articulação, em uma sociedade, entre estes e as percepções individuais ou coletivas, expressas em registros menos elaborados e, pois, os fenômenos de circulação, impregnação e enraizamento” (SIRINELLI, 2004, p. 2) contribuindo, desta maneira, “para o estudo dos intelectuais em si e para a compreensão da influência destes em seu meio sócio-histórico” (ZANOTTO, 2008, p. 41).

Deste modo, a indicação da história cultural quanto a necessidade de se compreender “como os homens se representam e representam o mundo que os cerca” (SIRINELLI, 2004, p. 3) foi basilar para o desenvolvimento desta dissertação ao buscar entender a atuação dos *rappers*, os significados atribuídos por e sobre eles acerca da criminalidade, juventude, assim como do próprio *rap*, a maneira como atuaram diante das vicissitudes do seu tempo e como suas produções provocaram impactos em grupos sociais diversos.

Portanto, esta dissertação se constitui como uma ponte entre os estudos da arte e da intelectualidade no campo historiográfico ao servir como um indicador do modo como atores sócio-históricos se utilizaram da música, mais precisamente do *rap*, como elemento central para a significação da sua presença na sociedade brasileira do final do século XX, sobretudo na identificação de como atores não letrados conseguiram que suas produções alcançassem grande repercussão.

2 “SOMOS ASSIM”: FORMAÇÃO E PRIMEIROS PASSOS DO GRUPO FACÇÃO CENTRAL

O Facção Central foi criado no final da década de 1980 por jovens que se reuniam no parque da aclimação no centro de São Paulo. Essa é a narrativa apresentada por um dos ex-integrantes do grupo, Mc Nego/Rapper Mag⁸. No entanto, Eduardo e Dum Dum, *rappers* que mais tempo fizeram parte do Facção Central apresentam outros elementos sobre a criação, transformação e consolidação do grupo. Mediante à análise dessas memórias procurei discutir como determinados elementos simbólicos enraizados na cultura Hip Hop foram instrumentalizadas para a construção dessas versões. Isso implicou na percepção da importância da relação entre ética e estética, e por consequência, do discurso e das administrações das imagens de si na atuação dos componentes desse grupo.

Portanto, esta seção foi dividida em nove seções secundárias que discorrem sobre as memórias dos três rappers, acerca das primeiras produções do Facção Central e o gerenciamento de impressões/ethos envolvidos nessas composições.

2.1 ENTRE PASSADO E PRESENTE: AS NARRATIVAS DO RAPPER MAG SOBRE A CRIAÇÃO DO FACÇÃO CENTRAL

O parque da aclimação, localizado no bairro da aclimação⁹ na capital paulista, foi um dos redutos do Hip Hop no centro de São Paulo na virada dos anos 1980 e início da década de 1990. Sem os mesmos destaques dados a Praça Roosevelt ou da São Bento, a praça da aclimação viu surgir, a partir da ocupação dos jovens dos bairros circunvizinhos e da própria Aclimação, a gênese do grupo Facção Central. Esta é a versão defendida pelo MC Nego, ou como ficou conhecido posteriormente, Rapper Mag:

Eu fundei o Facção, essa formação nova do Facção Central, se não me engano é a terceira ou a quarta, né? Primeira formação foi um cara que ele tem um grupo de dança em São Paulo que chama *The Face*, é o Einstein, era eu e o Einstein e a gente tinha assim uma ideia de criar um grupo, o Einstein sempre foi ligado à cultura do hip hop, sempre tentou colocar essa galera oriental aí dentro da cultura. O cara tem um trabalho muito bonito em São Paulo e eu tentei a primeira formação. Eu lembro que eu chamei Serginho, Zóio, Wilsinho e o Cesinha, né, **mano**? Que era os moleque (sic) do Bando da Praça. O Bando da Praça fica na Aclimação, Praça da

⁸ A relação entre passado e presente na construção da memória desse ator sócio-histórico e sua complexidade na composição das narrativas dos “personagens” Nego e Mag serão discutidas posteriormente.

⁹ Os eventos na Aclimação estavam inseridos em um contexto de dispersão das atividades do Hip Hop em São Paulo e tiveram como principal agente Milton Salles, produtor do grupo Racionais MC’s e fundador do Movimento Hip Hop Organizado (MH2O) (SILVA, 1998).

aclimação, e era uns bairros que vivia (sic) **tretando** com vários bairros, era a Baixada do Glicério, Lava pés, Sinimbu, Muniz de Souza, ali o pau quebrava fortissimamente lembra pra mim, muito, o *Bronx*, esse bagulho que a gente vê em filme acontecia lá (MAG entrevista para a rádio rap, 2014).

Apesar de se tratar do mesmo indivíduo, é necessário destacar que a narrativa é realizada por um personagem diferente daquele que vivenciou a experiência, isto é, no momento do depoimento o *rapper* já havia abandonado o codinome “Mc Nego” e se intitulado como Rapper Mag. Isso é fundamental para compreender como a narrativa sobre a criação do Facção Central passa pela apresentação das experiências de Mc Nego, mas narradas por Mag¹⁰. Por isso o depoimento congrega, ao mesmo tempo, as experiências vividas pelo indivíduo na praça da aclimação e, posteriormente, como membro do Facção Central, mas num arranjo narrativo que circundava a justificativa da sua saída do grupo e as mudanças que ocorreram na sua carreira artística num complexo processo de articulação entre passado e presente:

Foi ali que eu conheci, nessas brigas, tal, tinha um maluco que era DJ, se não me engano, era o Menguele, e o Menguele vivia falando do Eduardo, aí neguinho cê (sic) tem que conhecer o Eduardo, o moleque canta, compõe, e eu já era tirado de **boy** nessa época, porque minha mãe trabalhava pra caralho, eu morava num prédio melhor ali, aí os cara já me tirava de boy, né? Ninguém acha que cê (sic) trabalha, né? Neguinho acha que cê (sic) é boy, então, é foda! Então, assim, ali que já começou a parada toda, né, mano? Porque, tipo assim, os caras já não me davam muito credibilidade porque, porra, eu morava num lugar melhor que os caras, e os caras falava (sic) que eu era boy. Então, ficava uma situação complicada. Mas, depois, com o tempo, eu fui ganhando crédito com os malucos, lá, e foi quando eu chamei o Eduardo e o Dum Dum, o grupo já não tava dando certo, os moleque já não tava rolando, com o Einstein também já não estava rolando, e aí os moleque queria fazer uma coisa mais pesada, uma coisa mais pressão, mais legal assim, né, mano? Foi aí que eu ouvi a levada do Eduardo, né, mano? Que já era uma coisa bem inovadora pra época, o moleque já era sinistro na época, e a voz do Dum Dum também me chamou a atenção, e nós acabamos conhecendo um DJ, moleque gente boa pra caralho, era o Garga, lá do Ipiranga da Marajá também (MAG entrevista para a rádio rap, 2014).

A fala de Mag sinalizou para uma questão que estava profundamente marcada nessa relação entre passado e presente na construção do depoimento: A dimensão ética do *rap*. Ao narrar sobre as tentativas de fundação do grupo, Mag expôs que ele “já era tirado de boy” naquela época. No imaginário do Hip Hop, o boy era visto como o outro, o opositor, o inimigo. Isso é destacado em canções de diversos grupos, seja para assinalar a questão territorial, “Hey Boy, o que você está fazendo aqui? Meu bairro não é seu lugar e você vai se

¹⁰ Diante disso, os dois nomes serão utilizados neste trabalho. Mc Nego será utilizado quando as fontes se remeterem a formação do Facção Central e Mag será utilizado quando a referência for a construção da narrativa do próprio *rapper*. É o mesmo indivíduo, mas narrado como personagens diferentes.

ferir” (PEREIRA, 1990, Lado A, faixa 3). Seja para discutir o racismo na sociedade, “Vocês sabem muito bem quem são os brancos racistas. São os playboys, os políticos e os neonazistas” (FILOSOFIA DE RUA, 1993, Lado A, faixa 1) e “Você se compara a **playboy** de TV, alisa seu cabelo e finge não ser um preto” (CONSCIÊNCIA HUMANA, 1993, 1 CD, faixa 1).

Nesse sentido, ao que remete a simbologia do Hip Hop do qual o *rap* faz parte, a caracterização do indivíduo como playboy possuía um significado muito depreciativo. Contudo, Mag ao narrar sobre as críticas que sofria naquele período estava também se reportando às polêmicas envolvendo seu nome no presente. Depois de sair do Facção Central após a gravação da primeira faixa do grupo na coletânea “Movimento Rap Vol. II”, ele se afastou do *rap* e iniciou uma banda de rock. Só voltou a cantar rap nos anos 2000 já se denominando Rapper Mag e cantando músicas com grande apelo a cultura do consumo. Essa situação gerou enormes críticas dos seus pares e do público em geral, diante disso, ao falar sobre seu papel na formação do Facção Central, Mag também estava se remetendo as críticas de que produzia músicas para playboys no presente.

A dimensão ética era uma das características mais marcantes do Hip Hop. Ela comportava tanto códigos de comportamentos, valores e posturas, como também norteava a seleção dos temas versados nos *raps*, bem como a maneira como esses temas seriam abordados. Um exemplo icônico disso foi a crítica severa realizada ao grupo Filosofia de Rua após eles lançarem a canção “A cor da pele” que versava “A cor da pele não influi em nada, será que é pedir muito a união das raças? Se você tem um antepassado que foi escravizado não me olhe assim. Eu sou banco, mas não sou culpado” (FILOSOFIA DE RUA, 1993, Lado A, faixa 1):

A receptividade a essa letra, no interior do Hip Hop, de uma maneira geral, não foi nada boa. Primeiramente, porque existia o entendimento de que a música, a partir do seu título, desvalorizava a luta contra o racismo, tão importante para a maioria dos participantes do Hip Hop. Em consequência dessa discordância, em algumas apresentações ocorridas no salão Santana Samba, o grupo chegou a ser vaiado. Em outras ocasiões, ainda em 1993, foram hostilizados fisicamente, a ponto de um de seus integrantes ser agredido (FELIX, 2005, p. 94).

Tanto o fundador do Facção Central quanto o Filosofia de Rua sofreram as consequências dessa relação complexa entre ética e estética no rap. Enquanto o Filosofia de Rua sofreu por seguir uma linha de discussão sobre o racismo diferente do que hegemonicamente era pregado pelos hip hoppers, Mc Nego foi criticado por morar em um apartamento dito de playboy na Aclimação e Mag por gravar *raps* que valorizavam a cultura

de consumo. Segundo Richard Shusterman (1998), essa imbricação entre ética e estética tão característica do Hip Hop “quebrou” com a perspectiva filosófica que instituiu uma dicotomia entre estética e prática. Os rappers ao tematizarem as experiências mais imediatas do cotidiano das cidades e ao se preocuparem com as formas de abordagem desmontaram a ideia de arte contemplativa e distanciada da vida. Nesse sentido, o rap era uma expressão artística que congregava arte e vida com uma funcionalidade prática, pois muitas canções nitidamente buscam promover valorização da cultura negra, da luta contra o racismo e contra as desigualdades econômicas, bem como “desenvolver a consciência política, a honra e os impulsos revolucionários dos negros [...] algumas defendem a ideia de que os julgamentos estéticos [...] envolvem questões políticas de legitimação e luta social ” (SHUSTERMAN, 1998, p. 161).

Nesse sentido, o rap era uma expressão artística que congregava arte e vida com uma funcionalidade prática (SHUSTERMAN, 1998) e como funcionalidade prática, para além da crítica social, as canções foram instituídas de valor pedagógico. Desta maneira, o poder público de forma institucionalizada levou o *rap* para dentro das escolas:

De 1991 a 1993, quando a capital paulista foi governada pela petista Luiza Erundina, o movimento hip hop integrou outro projeto de caráter institucional, o Rap...ensando a Educação, em parceria com a Secretaria Municipal de Educação de São Paulo. Rappers dos Racionais MC's e do DMN (Defensores do Movimento Negro) visitavam escolas públicas e, com o apoio de grupos de rap das regiões onde as escolas estavam localizadas, promoviam debates sobre os problemas sociais dos jovens da periferia (SILVA, 2012, p. 73).

A relação entre ética e estética no *rap* brasileiro é profundamente carregada desse aspecto pedagógico. Ao narrar sobre o cotidiano da periferia, o rapper Genivaldo Oliveira Gonçalves (GOG) professa: “Periferia pare! Respire por alguns segundos. Nosso dia a dia pode ser melhorado. Há várias formas de ser respeitado” (GONÇALVES, 1996, 1 CD, faixa 3). Na canção “Mãe África”, o grupo Consciência Humana narra sobre o tráfico de africanos escravizados; “Os europeus usavam transportes românticos. Para o tráfico de seres humanos. E dentro de um porão um grito surgia. E dentro daquele navio negros eles traziam” (CONSCIÊNCIA HUMANA, 1993, 1 CD, faixa 3).

Assim, comumente caracterizadas pelos rappers como uma forma de conscientização, as narrativas apresentavam de forma entrelaçada a denúncia, crítica social e possibilidades de superação. A primeira canção gravada pelo Facção Central seguiu essa mesma linha na medida em que versava sobre o racismo e as discriminações raciais. A forma como ela é construída sinaliza para um diálogo no qual o narrador impele um “Outro” a

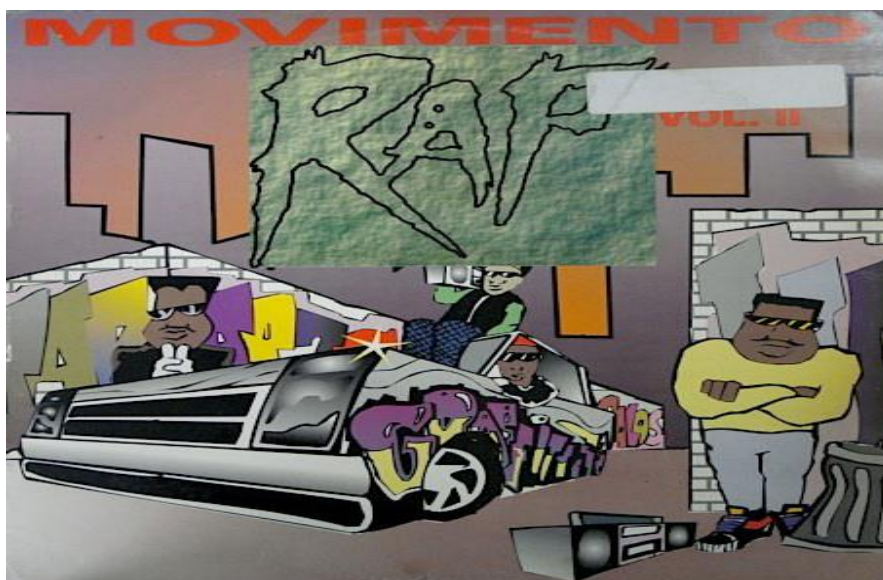
compreender o impacto do racismo na sua vida. A canção nesse sentido assume uma condição prática que aglutina na sua narrativa a crítica ao racismo, a explicações dos seus efeitos e o aconselhamento ou cobrança de mudança de postura de um “outro”:

O preconceito já gerou mais que mortes e dor
 Já está na hora de você impor o seu valor
 Eu não sou professor e nem sequer moralista
 Fique esperto pois você seja o próximo da lista
 Muitas formas de você reconhecer um racista
 E a mais fácil com certeza pra dizer, polícia
 Acomodar-se porque se é em seu benefício
 Que nós lutamos e mostramos que não é sacrifício
 Talvez difícil seja, mas não é impossível
 Ajude a levantar e a mudar nosso nível
 Não por **embalo**, mas sim por consciência
 É que sabemos que o racismo já se torna uma tendência
 Isso não é implicância, não é
 Pois sendo negro dos próprios você prefere ter distância
 O mundo é o culpado, é a sua forma de pensar
 Você prefere o errado mesmo não necessitar
 A sua cor não é motivo pra se envergonhar
 Vergonha é não lutar e se acomodar (MC NEGÔ, 1993, Lado A, Faixa 1).

A canção “Cor” foi lançada em 1993 na coletânea “Movimento Rap Vol. II”. Segundo Silva (1998), entre 1991 e 1993 houve uma profusão de coletâneas de *rap* no Brasil. Este foi o momento da intensificação das gravações de grupos mais ligados ao “mundo das ruas” do que daqueles mais conhecidos nos bailes, nesse sentido, “apesar de os bailes terem se tornado espaço importante para as apresentações dos grupos de rap, até mesmo em função dos contratos das gravadoras, a experiência das ruas se torna hegemônica na produção musical” (SILVA, 1998, p. 115).

Mag manifestou que o contato com o DJ da gravadora foi importante para a concretização daquela formação do Facção Central, pois “Alí surgiu o Facção Central, né, com a ajuda de um DJ lá de, porra, não me lembro, acho que era Eldorado [...] na época era DJ de uma gravadora chamada *Rhythm & Blues* [...] foi o primeiro cara que colocou a gente numa coletânea” (MAG entrevista para a rádio rap, 2014).

Figura 1 - Capa do Long Play Movimento RAP VOL. II



Fonte: (VÁRIOS, 1993)

Figura 2- Contracapa do Long Play Movimento RAP VOL. II



Fonte: (VÁRIOS, 1993)

Segundo Mag a participação nessa coletânea com a produção da canção “Cor”, foi um passo importante porque foi a primeira oportunidade de visibilizar o Facção Central para São Paulo e posteriormente para o Brasil.

A partir do depoimento do rapper Mag, é percebido que as relações estabelecidas entre os jovens no centro de São Paulo foram fundamentais para a formação do grupo e sua entrada na gravadora que culminou na gravação de uma faixa para a coletânea já mencionada. Outro ponto que merece ser apreciado, como já destacado anteriormente, é como a dimensão ética do rap impactou na saída dele do Facção Central:

Naquela época eu era praticamente uma criança e os problemas que eu passava dentro de casa traziam cobranças implacáveis. O *rap* não dava dinheiro e eu precisa levar grana para casa e quando não levava era um inferno. Acredito também que o rap estava me deixando meio “pancada da cabeça”, pois assuntos tão radicais exigiam muita cobrança dos que viviam ao meu redor. Eu estava precisando de paz. Adorava o rap, mas fui percebendo com o tempo que gostava muito mais da minha vida, e largar o Facção Central foi a sensação de missão cumprida e depois respirar na estrada aquela brisa com cheiro de mato molhado. Quando saí do grupo senti que fiz a coisa certa. Fundei o grupo, mas não queria mais aquilo para minha vida e como tudo que faço até hoje, fui e não voltei mais, deixei o nome com o Eduardo e Dum Dum e segui meu caminho. Fico feliz de nunca ter utilizado o nome do grupo para crescer como Mag (MAG: Facção Central, carreira solo e críticas ao rap brasileiro, 2008, grifo nosso).

O trecho destacado, “pois assuntos tão radicais exigiam muita cobrança dos que viviam ao meu redor. Eu estava precisando de paz” evidencia como a relação entre arte e vida estava carregada de um valor ético que se tornou uma parte de grande significância para os rappers brasileiros na década de 1990. Era defendido que o código de posturas e atitudes proclamados por eles como “proceder” precisava estar alinhado com as rimas, temas e abordagens contidas nas canções, ou o inverso, o que era cantado precisava estar alinhado com o que se vivia. Nesse sentido, a partir da narrativa de Mag, entende-se que o motivo da sua saída do grupo foram os transtornos causados pela incorporação de toda a carga simbólica do Hip Hop, por acreditar que não conseguiria dar conta de todas essas dimensões e assim decidiu se afastar do Facção Central e do Hip Hop.

2.2 O NASCIMENTO DO FACÇÃO CENTRAL ENTRE AS RUAS E OS BAILES: A VERSÃO DE DUM DUM

Com as inúmeras mudanças que ocorreram na composição do Facção Central ao longo das décadas, Dum Dum - o único que permanece no grupo na atualidade - se tornou o “guardião da memória” desses primeiros momentos do Facção Central. Até nesse aspecto a

dimensão ética do Hip Hop teve papel importante na construção de sua imagem como alguém que estava alinhado com a cultura e assim detinha a competência para falar sobre determinadas situações da sua vida como um exemplo prático do arsenal simbólico do rap:

E o Rap entrou na minha vida aos 18 anos de idade, tá ligado? E na época que entrou na minha vida eu já corria pro outro lado que é... filho de mãe solteira, preto, favelado, pobre, semianalfabeto. A única mão que me foi esticada na época foi a do crime, não posso negar. Vendia droga na **quebrada**. Dos 18 aos 26 anos fui nesse hit. Sabendo que estava errado né, o caminho errado e tal [...] até que em uma bela noite eu fui no Projeto Leste Hum, me lembro como se fosse ontem, assistindo ao show dos Racionais Mc's, naquela época Pânico na zona sul e pá, Beco sem saída e eu tô (sic) ouvindo as músicas dos malandros e falei, 'mano eles tão falando o que eu passo todo dia tá ligado?' Me identifiquei com as ideias dos malandros e pá, já sai da festa já... mano é isso que eu quero, é isso que eu quero, mas só que não tinha como largar o que me dava o sustento todo dia tá ligado? Da noite pro dia assim não tinha como, o que me dava dinheiro era trabalhar na **lojinha** e aquilo pra mim era normal. Da minha vida fiquei dos 18 aos 26 anos trabalhando nessa pegada. Fizemos o grupo e tal e estou cantando e pá, cantando e vendendo os **bagulhos**, até que eu fui preso. Fui preso e lá eu refleti pra caramba, quando eu fui preso minha menina engatinhava, quando ela foi me visitar ela já tava correndo, os primeiros passos dela eu não vi... isso... doeu demais. Os manos indo lá me visitar e só lágrimas e isso doeu demais. Minha mãe... eu quase tive um treco lá quando ela foi me visitar. O bagulho é louco. Tirei poucos dias, mas foi bom pra mim refletir (sic) tá ligado e ver que ou era um ou era o outro, aí eu saí de cana e falei mano... é só rap na minha vida (DUM Dum FC falando sobre o rap em sua vida, 2013).

A narrativa construída sobre o poder do *rap* de “salvar vidas” é algo muito comum de ser encontrada na fala dos artistas e também do público. No caso do rapper, a sua história é contada como exemplificação de uma transformação causada pela arte. Assim, através dessa simbologia, a história de vida dele ganhou um status pedagógico ao tratar das dificuldades da vida na periferia, bem como sobre a capacidade de superação proporcionada pelo *rap*. Nesse sentido, a partir do depoimento de Dum Dum, a canção é encarada como forma de catapultar a vida do jovem através do aprendizado ocasionado pelas “ideias” contidas nela.

A fala de Dum Dum sinaliza para a importância dos bailes *black* como espaço de divulgação do *rap* ao citar o Projeto Leste Hum, uma das casas de show que sediava os bailes *black* da Chic Show. Com efeito, esses bailes tiveram um papel fundamental no desenvolvimento do *rap* na cidade de São Paulo (SILVA, 1998) tanto pelo fator de divulgação dos grupos quanto por proporcionar aos jovens o contato com a música negra estadunidense que viria a se tornar uma das grandes referências para as bases sonoras das canções.

Em São Paulo, os bailes *black* emergiram na década de 1960 “originários de festas de aniversários, de casamentos, de batizados em residências, que eram animadas por *Discs*

Jockeys” (FELIX, 2005, p. 50) e consagraram-se como uma das principais opções de lazer para os jovens “migrantes e descendentes de migrantes que viviam isolados da agenda cívico-cultural nos bairros de periferia dos grandes centros urbanos” (SOUSA, 2009, p. 151). Para os organizadores das primeiras festas, o que havia começado como lazer se tornou ofício que posteriormente culminou com a profissionalização dos bailes através da criação das equipes de baile como Chic Show, Kaskatas Zimbabwe e Black Mad (SILVA, 1998).

No final dos anos 1980, “por iniciativa da Chic Show surgiu um espaço no qual os grupos que estavam se iniciando podiam mostrar seus respectivos trabalhos” (SILVA, 1998, p. 73) e, posteriormente, foram as equipes de bailes as responsáveis pelas primeiras gravações dos grupos de *rap*. Foi nesse cenário que Dum Dum foi tragado pela cultura Hip Hop e as experiências nos bailes tornaram-se fundamentais para sua atuação no Facção Central:

A gente procura sempre as bases nos discos, né? Não tem como assim, é só nos discos e naqueles de miliano, James Brown, vai que vai Isaac Hayes e a gente continua fazendo isso porque a gente, particularmente eu, gosto muito de **sample** né? E a **mixagem** é muito importante pra música, né: Se você faz um **trampo** da hora e a mixagem fizer zuada, então seu tom vai por água abaixo (FACÇÃO CENTRAL, Fortaleza – CE, 24 out. 2015).

Além de cantar, Dum Dum também se envolvia nas escolhas das bases isso se torna notório quando se cruza as bases escolhidas nas canções do Facção Central e a descrição dele sobre quais artistas eram do seu agrado: “Posso falar para você que eu gosto de ouvir música lenta, aquelas músicas de 1980. Freddie Jackson, Betty Wright, Lillo Thomas” (FACÇÃO CENTRAL, Fortaleza – CE, 24 out. 2015) além dos já citados James Brown e Isaac Hayes. Artistas estes que faziam parte das *playlists* dos bailes *black* e que também de forma reciclada passaram a fazer parte da história do Facção Central.

Sobre a formação do grupo, Dum Dum também destacou a importância das relações estabelecidas entre os jovens do centro de São Paulo na criação do Facção Central, mas esse aspecto pode ser compreendido como um misto de divergência e convergência nas narrativas dele e de Mag. Ambos destacaram que os contatos entre eles nas ruas do centro de São Paulo foram importantes nesse processo de formação do Facção Central. Mag destacou o “Bando da Praça” na Aclimação e Dum Dum as quermesses e a escola como espaços de aglutinação dessa juventude:

A primeira formação, na real, foi porque na época tinha três grupos, né? Três grupos ali onde a gente morava, que era o Fator Extra que era o meu, o Esquadrão Menor que era do Eduardo e o Facção que era do Nego, e a gente se **trombava** nas quermesses, fazia como se fosse umas rinhas, nas escolas e tal. Aí o Facção era tipo, o Nego era do gueto, mas a rapaziadinha que colava com ele não vivia o que eles cantavam, aí, por isso, o grupo se desfez. Aí nessa a gente já tinha uma coletividade

muito forte, aí ele me chamou para entrar no grupo, aí eu já entrei no grupo, no Facção, e já arrastei o Garga comigo, ele fazia parte também do Fator Extra. A gente ficou nessa e tal, uns oito, nove meses, assim, nessa formação. Aí foi quando pro esquema ficar pancada mesmo, vamos chamar o malandro lá de baixo, o Eduardo, que era do Glicério (FACÇÃO CENTRAL, Fortaleza – CE, 24 out. 2015, grifo nosso).

A narrativa de Dum Dum diverge em dois aspectos do que Mag falou sobre as idas e vindas na formação do Facção Central. A primeira é colocação sobre a “rapaziada” que compunha o Facção. Enquanto Mag pontuava que a mudança na composição se deu por sua insatisfação com as críticas que ele mesmo recebeu, Dum Dum apregoava sobre o caráter ético do *rap*, mas destacando “a falha” dos outros componentes e não do Mc Nego. Independente da cisão ter sido causada pelos outros jovens ou pelo MC Nego, o importante é destacar como o valor ético é sempre apontado como o centro das suas relações com a música.

Outro aspecto em que o depoimento de Dum Dum divergiu da narrativa de Mag sobre a formação do Facção Central foi a respeito de quem intermediou a ida de Garga e Eduardo para o grupo. Mag afirmou que um Dj chamado Mengele foi quem intermediou seu contato com Eduardo e propiciou o convite para ser integrante, já Dum Dum se colocou como o canal de ligação entre Nego, Eduardo e Garga, além de informar sobre a participação deles em outros grupos e como aconteceu a seleção para a gravação da coletânea:

Fizemos um festival, de quase 60 grupos, fomos enxugando, semifinal e tal, até que tivemos oito grupos na final, e dos oito grupos fizemos a coletânea Movimento Rap Volume 2. Aí nessa coletânea fizemos a música ‘Se imponha’, que todo mundo conhece como ‘A cor’, e nessa coletânea, nós fomos, tipo, que se destacou mais entre os grupos. Aí daí foi e fizemos o primeiro CD, disco solo, depois foi vindo naturalmente, as coisas e tal, mas foi assim que a gente começou, né? (FACÇÃO CENTRAL, Fortaleza – CE, 24 out. 2015).

Portanto, a narrativa de Dum Dum evidenciou a importância tanto das experiências nas ruas como no baile para a consolidação do Facção Central, sinalizando para o momento de aproximação entre os jovens envolvidos com o Hip Hop nas ruas, das rinhas de quermesses e daqueles mais ligados a cultura dos bailes *black* que foram responsáveis pelas gravações das primeiras coletâneas de *rap* no Brasil (SILVA, 1998).

2.3 TRAUMAS E SILÊNCIOS: A POTÊNCIA DO RAP NA VISÃO DE EDUARDO

Rua Teixeira Leite, 425, esse é o local onde pela primeira vez na minha vida eu tive contato com o rap nacional. Foi aqui que começou tudo. O *rap* entrou na minha vida de uma maneira marginal, isso é muito louco porque o *rap* é uma música marginalizada, e ele veio através de um rádio gravador, então, meu cunhado roubou esse rádio gravador e em um dos *decks* que tocava a fita K7, uma das fitas tinha a música Corpo Fechado, do Thaíde, então aí, quando eu ouvi a primeira vez, sabe quando você tem um impacto emocional, cê (sic) fala: puta, isso aqui mexeu

comigo. Naquele momento ali, de forma instantânea eu falei: porra, o que é isso aí? (FERREZ entrevista Eduardo Taddeo, 2016).

Reconhecido pelos atores sociais ligados ao Hip Hop como um dos grandes nomes do *rap* nacional, além de escritor e responsável por palestrar em instituições de ressocialização de jovens, Eduardo é uma pessoa de muitos silêncios quando se trata de falar sobre sua história. Situação perceptível pela repetição da narrativa construída sobre “a forma marginal” na qual conheceu o Hip Hop:

Desde 88 eu já cantava e frequentava os bailes e tal. Mas *rap* mesmo eu comecei a curtir quando eu ouvi uma fita do Thaíde que veio por vias tortas e tal. Meio complicado isso! Veio num gravador que um **truta** meu roubou tá ligado!? Ele falou: “Ai tio! Tem uma fita aí dum (sic) mano cantando rap”. Eu ouvi e falei “pô isso aqui e dá hora!” Ai eu perguntei como é que faz rap e tal, como que é isso aí? E falou, “Você tem que rimar o final de uma frase e tem que ficar igual a outra”. Eu disse “Haaa (sic) Mais ou menos assim?” Ai ele disse “Pô mano! De onde você tirou isso?”. “Não isso eu fiz agora mano” e ele falou “Poxa você tem o Dom e tal...” Então a partir dali, de 88 em diante eu comecei a cantar e em 89 por aí, comecei a ter contato com uns manos que acabaram se tornando a banda em 90. Só que aí a formação foi mudando e sempre eu e o Dum Dum permanecemos (EDUARDO facção: ritmo marginalizado sendo marginalizado do ritmo, 2008).

Importante destacar que de todo o material coletado e produzido na pesquisa essa foi a única entrevista na qual Eduardo revelou ter visitado os bailes. Este é um sinal de, como ao focar em determinados elementos da memória sobre o início da sua relação com a cultura Hip Hop, o *rapper* construiu uma narrativa sobre esse processo de maneira que agregava suas vivências com o modo de definição do *rap* nos anos 1990, isto é, Eduardo se valeu de elementos específicos da sua própria vida para reafirmar o valor pedagógico e transformador do *rap*:

Eu sou de uma época em que o rap era muito presente na periferia. Então, era até meio natural qualquer mano do gueto acabar procurando esse estilo. E aí por estar na rua diariamente esse tipo de música, o quê que chamou minha atenção: A essência que era você poder estar falando como normalmente não era falado sobre você na televisão. Então, era um veículo de comunicação que tinha nossa linguagem e abordava temas que até então ninguém abordava. Então, isso me chamou a atenção, então eu vi nisso, a oportunidade de também tá escrevendo, colocando meus pensamentos ali, meu público, obviamente é claro que nunca imaginando a proporção que tomaria. Mas, a princípio, é isso! O que me atraiu, como qualquer mano que curte rap, conheceu através das ruas, etc. O rap nacional realmente teve até algo inusitado, que através de um gravador, na época, que eu e meu cunhado robamo (sic), tinha um deque, e dentro desse deque tinha uma fita, que era uma fita do Thaíde, chamado Corpo Fechado (TADDEO, Salvador – BA, 26 set. 2015, grifo nosso).

Na fala do rapper, é possível destacar quatro pontos como elementos principais da sua narrativa sobre o *rap*: A vida nas ruas, o rap caracterizado como um veículo de ideias, o

seu caráter salvacionista por consequência e o conflito com a imagem construída sobre a juventude. Todos os pontos estão cruzados e este cruzamento faz parte de como Eduardo, de forma carregada de silêncios, construiu uma narrativa sobre sua vida e sobre a expressão musical da cultura Hip Hop.

O destaque dado a vida nas ruas reforça a posição defendida por Mag e por Dum Dum de que o Facção Central nasceu das experiências das ruas. Enquanto na narrativa de Mag as experiências na aclimação foram as irradiadoras da criação do grupo, Dum Dum destacou as rinhas de rima e as quermesses como espaços de sociabilidade que propiciaram a constituição das relações entre os jovens da região. Já Eduardo pouco fala dessas primeiras experiências com o *rap*. A recorrência está na narrativa sobre a maneira como o gravador chegou às suas mãos e acerca da música contida na fita. Ele silencia a sua participação no Esquadrão Menor ao esquivar-se: “Como moleque você sempre forma com uma parceria aqui outra ali, mas nada que, profissionalmente, na realidade nenhum grupo de *rap* acaba surgindo de uma forma profissional. Até hoje, não me considero um profissional” (TADDEO, Salvador – BA, 26 set. 2015). Falar sobre a profissionalização do *rap* foi um modo de evitar falar sobre as vivências antes do Facção Central.

Nesse sentido, a experiência das ruas que ele sinalizou como alicerce para sua integração a cultura Hip Hop ao escrever as letras e ao cantar foram as vivências nas ruas do Glicério e do Sinimbu. Estas vivências apareceram dispersas em algumas canções do Facção Central, contudo, em entrevistas, Eduardo sempre silenciou sobre sua vida antes do *rap*. Situação que mudou ao aceitar dar uma entrevista¹¹ para o escritor de literatura marginal, Ferréz, onde o próprio Eduardo revelou:

É só porque é o Ferréz mesmo, porque nós somos uma ideia diferenciada. Pra eu tocar no assunto que, não vou dizer que me incomoda, mas é algo que é foda, lembrança só traz dor e tristeza e aqui é muito forte. Aqui é muito forte e pra não mentir, pra concluir, eu já tinha passado aqui para mostrar pra minhas filhas, ó, morava aqui, mesmo porque elas não conheceram minha mãe. Então, aqui, o impacto emocionalmente muito grande [...] É um Eduardo que normalmente não dá entrevista nesse sentido porque machuca pra caralho, são lembranças que, não é só uma questão de: ah sua mãe faleceu, seu irmão faleceu. É o tanto que o Estado maltratou. O tanto que o Estado fez sofrer. Porque quando você vai pontuando o tipo de sofrimento que acontecia aqui é tudo desnecessário e tudo que não deveria ocorrer, entendeu? (FERREZ entrevista Eduardo Taddeo, 2016).

O silenciamento e a maneira de articular as suas experiências como mote para análise social evidenciam-se como estratégias de fuga das dores causadas por essas memórias

¹¹ A entrevista foi realizada em 2016 nas ruas do centro de São Paulo. Mais especificamente Eduardo e Ferréz percorreram o Glicério e a Rua Sinimbu enquanto o *rapper* recordava sobre a vida nos cortiços, analisava a situação social da cidade na sua juventude e o papel do *rap* na sua vida.

ao mesmo tempo que estas se tornaram substância primordial para a escritura das letras. É precisamente nesse contexto que o *rap* é descrito por Eduardo como um veículo de ideias, de comunicação, realizado a partir da própria linguagem das ruas que gerou impacto nele e possuiu, segundo a sua narrativa, um caráter salvador, pois, “o rap entra na minha vida na época correta. Ele entra bem na hora que você tá ali saindo da infância indo pra adolescência, então, ele foi um divisor de águas” (FERREZ entrevista Eduardo Taddeo, 2016), assim, “se o rap não entrou (sic) na minha vida nesse local aqui, no momento que entrou, sinceramente, hoje, talvez, eu nem estaria aqui” (FERREZ entrevista Eduardo Taddeo, 2016).

Especificamente, as experiências relatadas por Eduardo foram aquelas que tinham relação com a criminalidade. Ao falar sobre a passagem da infância para a adolescência, “estava ali a predisposição total pra criminalidade. Cometendo, como posso dizer, pequenos delitos, toca fita, não tinha CD na época, então, era o caminho” (FERREZ entrevista Eduardo Taddeo, 2016). Foi mediante isto que Eduardo articulou sua vida com a dimensão ética do *rap* e reforçou o potencial da música como um instrumento de transformação na vida dos jovens na periferia.

Ao destacar as idas e vindas entre os cortiços e pensões do Glicério e os da rua Sinimbu após ele, sua mãe, irmão e mais duas irmãs serem despejados, Eduardo se utiliza destas memórias para explicar como a especulação imobiliária influenciou nos deslocamentos das populações pobres e como isso foi preponderante para o crescimento das periferias em São Paulo, sinalizando para as alterações urbanas que ocorreram na cidade na segunda metade do século XX. Segundo o *rapper*, “quando o centro, a especulação imobiliária entendeu que o centro era algo mais valioso, era um pedaço de chão que tinha mais valor, então, foi quando todo mundo começou a ser expulso para as periferias” (FERREZ entrevista Eduardo Taddeo, 2016).

É a partir dessas memórias traumáticas que Eduardo se refere às dores causadas pelo Estado e pelo potencial de transformação do *rap* ao destacar a utilização da própria vida como mote para as canções:

O rap é uma ferramenta de mil e uma utilidades, ele é realmente a corda que te busca lá no fundo do poço, faz uma transformação muito grande, e eu sou um desses transformados. Não pela minha música, mas pela música de outros caras que ouvi. Não que o *rap* seja autobiográfico, se o rap fosse autobiográfico você faria uma letra só, porque cada um só tem uma vida, mas de qualquer forma você faz isso [...] É o que eu sempre digo, a escola do rap ela é muito louca porque ela te dar a oportunidade de usar várias experiências do cotidiano para, através dessas experiências, mostrar, fazer reivindicações, fazer reclamações, mostrar pro moleque qual o caminho correto [...] Então, mano, eu diria que o rap faz um papel que a escola não faz, que o estado não faz. O rap entrou na lacuna deixada pelos governos,

ele consegue a transformação social que, mano, várias instituições não conseguiram. (FERREZ entrevista Eduardo Taddeo, 2016).

Na maneira como ele descreveu o *rap*, ficou destacado que, no cruzamento entre salvacionismo e veículo de ideias, a música ganhou também um valor pedagógico capaz de “mostrar pro moleque qual o caminho correto”. Esta é uma das características principais das canções do Facção Central escritas por ele¹². É nesse aspecto que de forma dispersa, mas recorrente, é possível perceber o discurso pedagógico construído pelo Facção Central.

Portanto, Eduardo construiu uma narrativa competente do ponto de vista do universo simbólico e ético do Hip Hop. A descrição de que o conheceu de forma “marginal” através da música “Corpo Fechado” tocada no gravador, gerando um efeito que culminou na profunda transformação da sua vida, se encaixou perfeitamente no modelo de *rap* compreendido como uma forma pedagógica de apontar os melhores caminhos para a juventude e para a periferia. Ele afirma que um dos objetivos de escrever as letras de *rap* sempre foi tentar “desmistificar nas pessoas, mano nós não fizemos por merecer nada disso. Não é certo morar na favela vertical ou horizontal, não é certo estar na favela, o subemprego não é nosso lugar, o presídio não é nosso lugar. Nós fomos levados a esse tipo de situação” (FERREZ entrevista Eduardo Taddeo, 2016). Entretanto, de forma ambígua, o *rapper* desmonta a crítica direcionada a muitos grupos de *rap* caracterizados como deterministas por apresentarem as influências do meio social na formação ética da juventude da periferia. Eduardo reforça o poder transformador da música como um instrumento pedagógico que pode apresentar maneiras de superação do cenário e dos papéis construídos socialmente para que os jovens da periferia atuassem.

Outro ponto ressaltado pelo rapper foi o aspecto que o fez se identificar com o *rap*: a possibilidade de contestar as imagens construídas sobre a juventude nos meios de comunicação, ou “a recusa em aceitar as representações que davam conta de uma juventude passiva, alheia e mesmo alienada dos problemas sociais, e, portanto, destituída de qualquer tipo de atuação social e política” (DAMASCENO, 2011, p. 11).

É nesse contexto que o FC apresenta nas canções do seu primeiro disco, “Juventude de Atitude” (1995), uma série de questionamentos acerca das maneiras como a juventude era compreendida em diversos meios, principalmente na televisão, e apresentam

¹² Após a saída de Mc Nego, Eduardo ficou responsável por escrever as letras das canções do grupo. Isso aconteceu até 2013 quando o rapper anunciou a saída do grupo. Quando isso aconteceu Eduardo já havia se tornado um dos grandes ícones do rap brasileiro ao ser responsável por um universo de mais de 100 letras que integraram seis discos gravados em estúdio e um ao vivo.

suas maneiras de classificar o que seria ser jovem dentro da perspectiva do Hip Hop que eles haviam incorporado.

2.4 ARTISTAS OU NÃO?

Em 1995, o Facção Central fez a sua primeira aparição na televisão. Foi no programa “Yo! Mtv Raps” da emissora *Music Television* Brasil (MTV). Este veículo desempenhou um importante papel na popularização do *rap* na década de 1990 ao produzir a versão nacional do “Yo!”, programa homônimo da MTV americana que veiculava videoclipes de *rap*. No Brasil, o programa inicialmente transmitia apenas clipes de *rappers* americanos até que, em 1994, Primo Preto, produtor musical de grupos de *rap* brasileiros e assistente da produção do programa, assumiu o comando da atração. Deste momento em diante, os brasileiros passaram a ter mais espaço no programa que passou a exibir entrevistas, divulgar eventos de Hip Hop, bem como veicular os videoclipes dos grupos nacionais. Nesse contexto, o Facção Central divulgou seu primeiro disco, intitulado de “Juventude de Atitude”.

O disco “Juventude de Atitude” era composto por oito faixas que versavam sobre a vida nas ruas, criminalidade e consumo de drogas. A única faixa que destoou dessas temáticas foi a quinta que possuía o título de “Artistas ou não”. Destacada na capa do disco, foi também a escolhida para ser cantada na apresentação do grupo no “Yo!”:

Figura 3- Capa do disco Juventude de Atitude.



Fonte: (FACÇÃO CENTRAL, 1995).

“Artistas ou não” versava sobre as dificuldades encontradas pelos artistas, *rappers* e dj’s, envolvidos com o *rap*. Nas três estrofes que compunham a canção, Eduardo e Dum Dum apontaram duas dificuldades centrais: A dificuldade em encontrar gravadoras que

levassem a sério o trabalho dos grupos como nos enunciados, “enrolação de gravadora, prazo estourado, um estúdio meia boca e o trabalho está gravado, apropriado pro seu gosto? Não!” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 5), “e o contrato parece boletim de ocorrência, promessas impensadas, muita ideia, indiferença. Um tratamento recebido tipo, polícia e bandido” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 5), e a falta de espaço nos veículos de comunicação ao ressaltarem que “e tem TV e tem jornal para burguês, no rap nacional é só merda, não tem vez!”, “programas de televisão algo impossível, falar de drogas, de polícia, inadmissível” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 5), “acham legal diversão, muito esporte, novela. Realidade, informação de rua não interessa” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 5).

A narrativa, apesar de estar focada nas dificuldades encontradas pelos artistas ligados ao *rap*, apresentava também as motivações que gerava toda essa “indiferença” e falta de oportunidades. Exposição realizada dispersamente na canção, como no verso “na música nacional passa em branco, não é nada, apenas considerada música de ladrão”, mas acentuada no refrão:

Artistas de um mundo que não existe, é coisa de ladrão.
De um mundo que não existe, é discriminação.
De um mundo que não existe, artista ou não?
Artistas de um mundo que não existe, sem consagração.
De um mundo que não existe, um sonho todo em vão
De um mundo que não existe, artistas ou não? (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 5).

A canção apresentou de que modo a caracterização do *rap* como “música de ladrão” afetava a relação entre os artistas, gravadoras e veículos de comunicação. Além disso, na enunciação, é sinalizado o valor simbólico de ser reconhecido como artista, “se fossemos considerados artistas pelo menos, nós teríamos respeito, a própria proteção, pois um artista assassinado tem forte repercussão” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 5).

É importante refletir sobre a relação problemática com os veículos de comunicação apresentada na canção, o destaque dado a falta de visibilidade e a desvalorização da música, e a sua enunciação no “*Yo!*”. Em um primeiro momento, poderia ser compreendido como uma contradição já que o grupo teve a oportunidade de participar do programa e cantar uma de suas músicas. Mas é importante destacar que aquele programa era uma pequena parcela de toda a programação da emissora. Era um evento específico para um público específico e já era de se esperar, por toda a imagem construída sobre o *rap* e Hip Hop, que os grupos apresentassem suas perspectivas, ideologias e críticas nas suas aparições nos programas e nos videoclipes.

Ainda que, na canção, o Facção Central tenha destacado que as críticas dirigidas ao *rap* estavam direcionadas às escolhas dos temas e às formas de abordagem, outro fator recorrente era a veiculação de críticas sobre o valor estético das canções. O jornalista Apoenan Rodrigues escreveu em sua coluna no “Jornal do Brasil” de 1993 que o *rap* “é um tipo meio chato de música na sua repetição incessante. No caso dos grupos brasileiros que cultivam o gênero então, o assunto ainda piora quando o que sobra da pobreza musical são letras lamurientas e mal construídas” (RODRIGUES apud OLIVEIRA, 2011, p. 2).

As afirmações sobre o “baixo valor estético” do *rap*, tiradas das seções culturais de revistas semanais e jornais diários (SILVA, 2010), revelam que a crítica ultrapassou o aspecto temático e pousou fortemente na dimensão estética do *rap*. Sobre isso, Richard Shusterman (1998) propôs, à luz da perspectiva pragmática, que essa expressão artística fosse compreendida como uma arte “que desafia algumas convenções estéticas mais incutidas, que pertencem não somente ao modernismo como estilo artístico e como ideologia, mas à doutrina filosófica da modernidade e à diferenciação aguda entre as esferas culturais” (SHUSTERMAN, 1998, p. 144), pois o *rap* “afronta qualquer distinção rígida entre artes maiores e arte popular fundada em critérios puramente estéticos, assim como coloca em questão a própria noção de tais critérios” (SHUSTERMAN, 1998, p. 144). Entre as características da estética pós-moderna, a qual Shusterman insere a expressão musical da cultura Hip Hop, pode-se destacar:

A tendência mais para uma apropriação reciclada do que para uma canção original única, a mistura eclética de estilos, a adesão entusiástica à nova tecnologia e à cultura de massa, o desafio das noções modernistas de autonomia estética e pureza artística, e a ênfase colocada sobre a localização espacial e temporal mais do que sobre o universal ou o eterno. (SHUSTERMAN, 1998, p. 145)

A apropriação reciclada pode ser vista na seleção das bases sonoras. A seleção e a mixagem de partes de outras músicas já gravadas articuladas com sonoridades da urbe como barulho de tiros, portões, motor de automóveis, sirenes de polícia e ambulância compõem o arsenal sonoro da produção dos *raps*. Isso só foi possível graças a utilização das tecnologias e das técnicas como o *scratch*, “ato de fazer o disco rodar para frente e para trás criando um som de raspado” (SOUZA, 2009, p. 18), produzindo-se, então, “efeitos sonoros de fricção e quebras na pulsação básica da música, mas de acordo com a cadência rítmica” (SILVA, 1998, p. 41) e do *back to back*, técnica que consistia em “extrair do disco uma sessão rítmica ou frase e repeti-la, diversas vezes, acelerando ou retrocedendo seu andamento normal em contraponto à base que está sendo executada” (SILVA, 1998, p. 41). A importância do ritmo é

fundamental para a composição das canções, já que uma base mais ou menos acelerada tem influência direta na maneira como as mensagens são verbalizadas:

Alguns rappers costumam afirmar que o funk “é mais cantado” na tentativa de estabelecer a diferença rap x funk e a consequente radicalidade do segundo em relação ao primeiro. Do ponto de vista técnico, a diferença no número de batidas por minuto (BPM) imprime essa significativa diferença. Segundo alguns, enquanto o rap possui cerca de 90/100 bpm’s, o funk possuiria o dobro disso ou mais. Quanto maior a bpm, mais rápida a música e menos propícia às falas do rap. (DAMASCENO, 2011, p. 363)

Deste modo, apesar de não requerer habilidades criativas de composição com instrumentos musicais e estar fñcada na manipulação de aparelhos de gravação, “esses artifícios de montagem, mixagem e scratching dão ao *rap* uma variedade de formas e apropriação que parecem tão volúveis e imaginativas quanto as das artes maiores” (SHUSTERMAN, 1998, p. 149), desafiando assim às noções de originalidade e autenticidade tão enraizados nas perspectivas modernas e românticas.

A ênfase dada à especificidade local expôs uma significação da experiência temporal ao inserir as ruas, favelas, cortiços e periferias nas narrativas, pois “o tempo torna-se tempo humano na medida em que é articulado de um modo narrativo, e que a narrativa atinge seu pleno significado quando se torna uma condição da existência temporal” (RICOEUR, 1994, p. 85).

Ao narrar, os *rappers* deram significado ao tempo a partir da maneira como elencaram os temas, as formas de abordagem, a caracterização dos personagens e papéis desempenhados por eles nas canções, reportando-se assim a uma relação específica com a sua própria temporalidade, nesse interim, quebraram a noção romântica que designava a arte como um fim em si mesma, irreduzível e transcendente. O *rap* é, assim como afirma Shusterman, uma apropriação reciclada, uma re-fabricação constante, na qual a arte passa a ser compreendida mais como um processo do que como um produto acabado. Por isso, pelo delineado aqui, a resposta para a questão levantada pelos *rappers*: “Cantor de *rap* nacional, artistas ou não?” é sim.

2.5 OS SIGNIFICADOS DE JUVENTUDE PARA O FC

A juventude de hoje será o futuro do país. Será o futuro do país, o futuro do país.
Futuro do país não cola mais, dá um tempo.
O tema agora é outro, prostitutas e detentos.
O futuro vai ser esse, pode crer, tenha certeza.
Só mulher vadia e cocaína sobre a mesa.
Presidiários, vagabundas, manos viciados

Cuja moral e educação se aliam ao passado
 Um consumo de drogas e vários assaltos.
 Esquecidos por filhos da puta!
 Um futuro desandado, noticiado e comemorado por toda a burguesia
 Que se diverte, delira com o cadáver do dia
 E não é por menos na semana morre uns quarenta.
 E idade deles na média 20 anos.
 Não esquentam
 São todos pobres, ladrões ou maconheiros
 Malditos vagabundos, só pensam em dinheiro
 Escuto isso o ano inteiro, um puta exagero
 Queremos é só paz e não a merda do dinheiro
 Nós valorizamos nossas vidas, isso sim
 E não queremos ser iguais aos marginais em fim
 Queremos ver nossas famílias num boa bem decente
 Ver a polícia nos tratando como gente
 Nos importamos com o futuro e com nossos manos
 Nos dói na alma quando vemos eles acabando
 Dentro de uma tático sempre arreventados
 Ou de overdose ou até mesmo assassinados
 E a distância da polícia é a saída, é arma nossa
 Sem crack ou cocaína, bem longe das drogas
 Paranoia nenhuma, saúde nota dez
 Bem honrados e humildes da cabeça aos pés
 Somos assim, juventude pobre de atitude nada mais
 E se marcar muito melhor que qualquer filho de papai (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 1).

A canção “Somos assim” é a primeira faixa do disco lançado em 1995. Nela estão destacados os elementos que constituíram a contraposição realizada pelos rappers do Facção Central perante a juventude. Em uma escala macro, é possível perceber que são identificadas na canção as agruras de ser jovem na periferia e as diversas formas de perseguição que esse segmento sofria. Dos tensionamentos com a polícia até os conflitos com a geração anterior, os *rappers* verbalizaram as contradições da definição da juventude como um segmento que ganha importância no futuro e a problemática das caracterizações geracionais. E, diante disso, o grupo apresentou uma juventude de atitude balizada pela ética do Hip Hop.

A canção é iniciada com a composição da verbalização da juventude como futuro com os efeitos sonoros de disparo de armas de fogo e de cadeado sendo trancado. Essa construção denotava uma perspectiva de contradição entre a definição da juventude enquanto elemento social dirigente da nação no futuro e as mortes e prisões desses mesmos atores. Nesse sentido, a narrativa foi realizada de forma a agregar a exposição das incoerências sobre as expectativas acerca da juventude na sociedade brasileira nos anos de 1990.

Segundo Abramo (1997), a grosso modo, a tematização da juventude nos meios de comunicação nesse período tinha duas vertentes. A primeira estava ligada ao direcionamento de produtos para esse segmento, destacando, assim, temas ligados a cultura e ao comportamento, sobretudo “música, moda, estilo de vida e estilo de aparecimento, esporte

e lazer (ABRAMO, 1997, p. 25). A segunda vertente poderia ser encontrada nos espaços destinados para os “adultos”. Nestes espaços, a tematização da juventude estava associada aos “problemas sociais, como violência, crime, exploração sexual, drogadição, ou as medidas para dirimir ou combater tais problemas” (ABRAMO, 1997, p. 25):

A juventude que, predominantemente, se caracteriza tanto nos meios de comunicação de massa, como nessa produção acadêmica, se restringe a uma aparição tímida e secundária, no geral como suporte de algum grande evento ou problema social, digno muitas vezes, da intervenção do Estado [...] associadas à marginalidade e/ ou violência, as análises que acabam por prevalecer nos diversos âmbitos do tecido social, contribuem para uma visão marcadamente pessimista de nossa juventude [...] Em outras palavras, preocupados em situar os problemas sociais e resolvê-los, as faces e atos destes sujeitos sócio históricos se diluem, perde-se a dimensão criativa de suas práticas em detrimento à dimensão reativa (age-se em reação ao sistema, por exemplo), suas experiências apenas são consideradas em função de outras referências. (DAMASCENO, 2011, p. 321)

A canção do Facção Central, mesmo reativa e reafirmada enquanto um instrumento de contestação das imagens construídas sobre a juventude, se enuncia como campo de disputa por apresentar à sua maneira, a partir do universo simbólico da cultura Hip Hop, o que é ser jovem. Neste aspecto, refutaram a ideia do jovem como um ator sócio-histórico da transitoriedade que ganhava importância apenas no devir, perspectiva recorrente que negava toda a bagagem de experiências (DAYRELL; GOMES, 2005).

Desta forma, é possível destacar enunciações acerca do conflito de gerações, “geração não sei de nada, nos chamam assim”, “a juventude do passado nos detesta”, “Esquecem que um dia também foram adolescentes”. A geração foi destacada como uma referência para ressaltar os tensionamentos envolvendo essa juventude e o dito mundo adulto, isto, sobretudo, no aspecto de controle dos comportamentos como percebido nas enunciações; “Nunca ficaram bem loucos? Eu pergunto. Nunca fizeram nada errado nem por um minuto? Nunca encheram a cara e nem conhecem polícia? Em distritos nunca foram? Só se não existia” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 1).

A geração assinalada pelo FC denota uma perspectiva geracional como um processo de sucessão¹³, assim, por consequência a juventude seria compreendida também a partir da sua relação com a “passadidade” do tempo. Diante disso, “a experiência do tempo é um problema central” (MELUCCI, 2007) nas análises sobre a juventude, já que:

Na sociedade contemporânea, de fato, a juventude não é mais somente uma condição biológica, mas uma definição cultural. Incerteza, mobilidade,

¹³ Nos debates acerca do percurso teórico conceito de geração Feixa e Leccardi (2010) destacaram que a perspectiva que compreendia geração enquanto revezamento foi sendo desconstruída ao longo do século XX no meio acadêmico. No entanto, no meio social mais amplo, ainda permanece como definição recorrente.

transitoriedade, abertura para mudança todos os atributos tradicionais da adolescência como fase de transição, parecem ter se deslocado bem além dos limites biológicos para tornarem-se conotações culturais de amplo significado que os indivíduos assumem como parte de sua personalidade em muitos estágios da vida [...] Nesse sentido, a adolescência parece estender-se acima das definições em termos de idade e começa a coincidir com a suspensão de um compromisso estável, com um tipo de aproximação nômade em relação ao tempo, espaço e cultura. (MELUCCI, 2007, p. 9)

Assim, a experiência do tempo é percebida, sobretudo, pela sua dimensão cultural, pois “ao crescer, com efeito, toda criança vai-se familiarizando com o ‘tempo’ como símbolo de uma instituição social cujo caráter coercitivo ele experimenta desde cedo” (ELIAS, 1998, p. 14). O tempo deixa de ser, então, o cenário onde as experiências se dão e passa a ser entendido como uma construção sociocultural que foi instrumentalizada de forma coercitiva. Nesse sentido, Thompson (1998) analisou como a coerção sobre o tempo foi fundamental para as transformações nos hábitos de trabalho e lazer da sociedade inglesa no século XVIII e XIX. Para ele, era necessário analisar “a percepção do tempo em seu condicionamento tecnológico e com a mediação do tempo como meio de exploração da mão-de-obra” (THOMPSON, 1998, p. 289).

Assumindo, então, que o tempo não é o cenário e nem a sucessão dos acontecimentos e sim uma construção social e histórica, a própria demarcação da juventude como uma fase da vida perde sustentação. Se o tempo é plural, construído a partir dos significados atribuídos pelas sociedades como forma de mensurar a realidade, o significado de ser jovem também passa por essa multiplicidade, pois “a juventude deixa de ser uma condição biológica e se torna uma definição simbólica. As pessoas não são jovens apenas pela idade, mas porque assumem culturalmente a característica juvenil” (MELUCCI, 2007, p. 13).

Desta maneira, a juventude é entendida pela sua pluralidade em concordância com Bourdieu quando este destaca que “o fato de falar dos jovens como se fossem uma unidade social, um grupo constituído, dotado de interesses comuns e relacionar estes interesses a uma idade definida biologicamente já constitui uma manipulação evidente” (BOURDIEU apud ORTIZ, 1983, p. 113). É a partir dessa perspectiva que desconstrói a juventude enquanto grupo homogêneo, generalizado, que torna-se necessário “abandonar noções generalizantes de juventude, para o trabalho com categorias múltiplas, em sua dinâmica constituição social e histórica, em suas inter-relações com o universo que as cerca” (DAMASCENO, 2011, p. 313), assumindo que existem juventudes múltiplas, carregadas de significados atribuídos pelos próprios jovens que atribuem seus próprios códigos como referenciais para a significação.

Assim, a verbalização realizada por Eduardo e Dum Dum estava calcada na relação coercitiva na utilização do tempo como forma de controle, seja pelo destacamento do futuro, seja pela crítica ao comportamento como modelo de socialização que produziria o adulto dirigente no futuro. Mas a narrativa do FC sinaliza para a dimensão ética dessa juventude: “O *rap* é nossa atitude e mostra que se depender da gente a juventude pobre será com certeza o futuro desse país” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 01).

Portanto, os rappers do Facção Central enquanto jovens de atitude seguiam os parâmetros incorporados do estilo Hip Hop tanto no nível da construção da narrativa, apresentando características da vida na rua, da tematização da violência e da perseguição policial, da morte de jovens pobres, da constituição de um embate entre um “nós”, que seriam os jovens pobres, versus “eles”, apontados e relacionados genericamente: policiais, adultos da antiga geração e playboys. Outro ponto marcante da construção desta narrativa e característica marcante do Facção Central era o discurso pedagógico contida nas canções independente da tematização. No caso de “Somos Assim”, ao caracterizarem o que seria ter atitude, estavam também reforçando a necessidade de que seus pares seguissem essa cartilha. É essa regularidade que chamo de discurso pedagógico.

2.6 UMA RECORRÊNCIA CONSTITUTIVA: A PEDAGOGIA FACCIONÁRIA.

Na discussão sobre a condição plural da juventude, foi destacado que as classificações são fluídas e deveriam ser compreendidas pelos seus próprios referenciais, ou seja, no caso dos *rappers* pelos códigos provenientes da cultura Hip Hop. Assim assume-se a capacidade polissêmica das linguagens já que se deixou de lado uma significação genérica e rígida. Nesse interim, para além dos conteúdos e das temáticas múltiplas, houve uma recorrência nas canções do Facção Central. Como dito anteriormente, essa regularidade é o valor pedagógico contido nas canções.

O teor pedagógico é encontrado também¹⁴ na produção do discurso¹⁵, já que este deve ser compreendido como “uma dispersão de textos, cujo modo de inscrição histórica

¹⁴Importante salientar que esse modelo instrutivo e explicativo era composto tanto pela recorrência do dito quanto das imagens exibidas de si. As análises sobre as imagens estão contidas nas seções 2.8 e 2.9.

¹⁵ Existem diferentes perspectivas de definição da noção de discurso nos mais diversos campos como a linguística, psicologia e ciências sociais. Compreendo a descrição realizada por Dominique Maingueneau (2008) como a mais profícua por colocar em relevo a condição historicamente localizada da produção dos discursos. Contudo é necessário destacar a diferença das preocupações entre o analista de discurso e o historiador. Enquanto o analista do discurso se debruça nas redes de restrição enunciativa, no primado do interdiscurso e na semântica global, o historiador deve compreender como o discurso, na sua polissemia, é gestado por atores sócio históricos localizados historicamente, quais os efeitos desse discurso no meio social e os conflitos provenientes disso para além da dimensão linguística. No que toca às teorias de sujeito, na AD “o sujeito do enunciado não é a

permite definir como um espaço de regularidades enunciativas” (MAINGUENEAU, 2008, p. 15). Diante disso, o discurso pedagógico não era uma particularidade do grupo Facção Central e sim uma característica historicamente localizada nas formas hegemônicas do *rap* brasileiro na virada do século XX e início do XXI.

O Facção Central, ao fazer parte desse universo cultural, onde o estilo crítico muitas vezes alcunhado ideológico - pela sua relação com a vertente americana do *Knowledge*¹⁶ *rap* - predominou no *rap* brasileiro (DAMASCENO, 2011), se apropriou deste elemento e apresentou nas suas canções essa regularidade que atravessa as diferentes formas narrativas:

O gênero hip hop do ‘rap ideológico’ – em inglês *Knowledge rap* – constitui uma violação dessa concepção compartimentada e trivializada da arte e da estética. Esses rappers repetem constantemente que seu papel enquanto artistas e poetas é inseparável de seu papel enquanto investigadores atentos da realidade e professores da verdade, especialmente daqueles aspectos da realidade e da verdade negligenciados ou distorcidos pelos livros de história oficial e pela cobertura contemporânea da mídia [...] Outros *raps* funcionam como fábulas morais de rua, propondo histórias preventivas e conselhos práticos sobre problemas criminais, drogas e higiene sexual (SHUSTERMAN, 1998, p. 161).

Assim, “o discurso não é nem um sistema de ‘ideias’, nem uma totalidade estratificada que poderíamos decompor mecanicamente, nem uma dispersão de ruínas passível de levantamentos topográficos, mas um sistema de regras que define a especificidade de uma enunciação” (MAINGUENEAU, 2008, p. 19). O “sistema de regras” que fundamentava a produção do discurso pedagógico nas canções do Facção Central era a agregação de ética e estética, isto é, a seleção de temas (violência, desigualdades e drogadição), abordagens (denúncia, conscientização e explicação), comportamentos a serem valorizados (a atitude em contraposição a pilantragem).

causa, origem ou ponto de partida do fenômeno de articulação escrita ou oral de um enunciado e nem a fonte ordenadora, móvel e constante, das operações de significação que os enunciados viriam manifestar na superfície do discurso” (BRANDÃO, 2004, p. 35), me distancio dessa conotação por perceber que as narrativas cantadas pelos *rappers* do Facção Central recriam e reforçam os códigos condizentes com o Hip Hop ao mesmo tempo que são engendrados por elas. Portanto, me aproprio de determinados aspectos da reflexão realizada pelos teóricos da AD, mas buscando reconhecer e não tornar estéril o papel de Dum Dum e Eduardo enquanto atores partícipes do Hip Hop, bem como os tensionamentos gerados por suas atuações no meio social.

¹⁶ Pelas temáticas recorrentes - crime, drogas e violência- o Facção Central era recorrentemente caracterizado como um *rap* do gênero *Gangsta*. No entanto, pelas formas com o grupo construiu suas narrativas e seu *ethos* é possível perceber que a relação era mais aproximada com o *Knowledge rap* do que com o *Gangsta* americano. As caracterizações das divisões no *rap* sinalizam para uma diferenciação entre a constituição dessas divisões entre os brasileiros e americanos, pois, enquanto o *Gangsta* americano promovia uma louvação da criminalidade e da ostentação de joias, o *Knowledge* promovia discussões sobre a vida no gueto promovendo reflexões sobre esses temas, mas em tom de aconselhamento e desconstrução. É por esse aspecto que as características da produção das narrativas e a apresentação de um discurso pedagógico do Facção Central está mais relacionada com este gênero e não com aquele.

Assim, o discurso pedagógico agregava todas essas dimensões de forma a instruir o interlocutor das causas dos problemas, de como deveriam se comportar e as consequências de quem não atuava do modo como eles defendiam, a exemplo da canção “Vida Baixa”.

Vida baixa é a terceira faixa do disco Juventude de atitude. Dividida em três estrofes separadas pelo refrão, “Vida baixa e a polícia nos enquadra. Vida baixa, nos humilham e nos rebaixam. Vida baixa, quero ver quando isso acaba. Vida baixa, não interessa o que eles acham” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 3). A canção versava sobre a hierarquização da vida em um contexto de agudização da pobreza. Diante disso, são caracterizados na narrativa os elementos que constituíam a desvalorização da vida, os conflitos entre a lógica do trabalho e a criminalidade, apresentando, assim, as consequências das tomadas de posição dos personagens envolvidos nessa trama.

A caracterização da “vida baixa” ou a hierarquização da vida foi construída pelo encadeamento das descrições das perseguições e maus tratos executados pelos agentes policiais: “polícia e preconceito são armas ideais, exagero de abusos, chacinas semanais” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 3), “cela de trinta tem sessenta, o bicho pega na delegacia. Cara nova, nova bronca, chega um todo dia” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 3). A pobreza entrou, então, como o centro da trama, “desde criança limitado sempre a humildade. Pouca roupa, pouco estudo, só necessidade. Adolescência miserável, merreca de emprego!” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 3).

A atuação da polícia estava relacionada, então, com a concepção dessas vidas enquanto desqualificadas. Essas vidas seriam descartáveis por causa da pobreza. É neste sentido que o conflito entre a lógica do trabalho e a criminalidade surge nas enunciações:

São poucas opções, duas alternativas
 Ou o trabalho ou o crime. Qual a sua preferida?
 Uma é esparro de polícia, arriscando sua própria vida
 Ou um dinheiro digno sem passagem, sem nome em delegacia
 Muitos querem ser assim não devendo nada
 Passar por qualquer D20, mas não de cabeça abaixada
 Chegar em distrito para averiguação e ser respeitado
 E não ser espancado até ser averiguado
 O crime é ser beneficiado pelos seus direitos
 Até que se prove o contrário até bandido é só suspeito
 Revólver engatilhado e o mano enquadrado
 Questionado de quebrada e outro corpo estirado
 No **DVC** do cadáver tinha estudo, trabalho dedicado
 E esforçado foi esse o seu salário
 E o outro lado está no crime se fodendo por inteiro
 Futuro quase igual ou talvez um detento
 Na vida baixa desespero, saída é só dinheiro
 O banco está na esquina quem vai ser o primeiro
 O esquema é tipo assim, tudo ou nada é agora
 Sua chance é 100% de morrer na mesma hora

Tem D20, tem opala, civil tem rouba banco
 O trampo ou o crime o primeiro é mais humano
 Te dão pano, um seguro, registro profissional
 Vida razoável nada de sensacional
 Passar batido pela polícia, então escolha qual
 Vida baixa e honesta ou uma vida marginal (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 3).

Foi na caracterização da relação entre trabalho e crime que o discurso pedagógico se apresentou de forma mais evidente. Mesmo com a afirmação de que “a dificuldade é muita e nem sempre o trampo resolve”, com o destaque dado para as violências cometidas pela polícia, a possibilidade de andar de cabeça erguida ao passar pelas viaturas e por saber que se a escolha for o crime “sua chance é 100% de morrer na mesma hora”, Eduardo e Dum Dum apresentam um discurso pedagógico de valorização do trabalho. Contudo, os *rappers* não valorizam o trabalho como um elemento de reconhecimento da dignidade, isto é, na visão pessimista de “a esperança de ter algo fica impossível”, o trabalho não é um agente de transformação ou de desconstrução da “Vida baixa”.

Portanto, na narrativa produzida pelo Facção Central, a desqualificação da vida ou a “Vida Baixa” engloba tanto aqueles que decidiram praticar crimes quanto os que preferiram seguir a lógica do trabalho. Contudo, cada decisão entre a Vida baixa e honesta ou Vida baixa e marginal propicia particularidades. No caso do crime, a consequência seria o encarceramento em condições deploráveis ou a morte e o trabalho “uma vida razoável, nada de sensacional”, mas que propiciaria “passar batido pela polícia”.

Na canção “Pilantras” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 6), a temática era outra e a abordagem também, mas o desenvolvimento da narrativa seguiu a mesma regularidade. A canção versa sobre quatro tipos de perfis “pilantras”, isto é, pessoas que possuíam posturas desaconselháveis.

A primeira caracterização é do personagem que fazia parte de um círculo de amigos, mas que, após ficar “**pedido**” pelos traficantes por não pagar as dívidas, passou a ser um informante da polícia em troca de proteção. O segundo perfil traçado é dos personagens recorrentemente cantados nos *raps* dos anos 1990: os justiceiros ou matadores de aluguel, “não é mais que um mercenário nem mais que um parasita que mata manos, põe dinheiro no prato e se acaba em cocaína” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 6). Apresentados como alguém desprendido de qualquer valor ético, preocupados apenas com dinheiro, os justiceiros são classificados também como inimigo dos negros. O terceiro personagem descrito e analisado é de um estuprador. Colocado como “o pilantra mais bem destacado” é adjetivado como “sem vergonha” que tentava justificar o crime afirmando ser complexado. O último perfil

caracterizado como pilantra é o do homem que abandona seu filho após nascer, “cadê o mano, cadê o homem de verdade? [...] O argumento, não era meu não, a mina era vagabunda. Saída típica de um cuzão” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 6).

A crítica realizada a esses perfis evidencia o discurso pedagógico e seus alicerces como uma instrução, quase como uma cartilha do que não ser e de como não proceder, já que “pra pilantra o castigo é selvagem! Tiro na testa, rodar banca! Não tem boi pra pilantragem” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 6), isto é, as consequências eram as mais terríveis possíveis.

Essa narrativa sinaliza para alguns elementos presentes no *rap* e que, portanto, faziam parte do universo simbólico calcado na ética (OLIVEIRA, 2016), ou seja, um dos elementos mais marcantes do discurso pedagógico é a instrução para uma prática ou para desqualificação de outra e nisto está profundamente enraizado uma atitude sexista e misógina, “esses valores são dominantes e fazem parte da sensibilidade de parcela considerável dos rappers e da população” (OLIVEIRA, 2016, p. 209) e “estão presentes até mesmo em situações em que, à primeira vista, a intenção seria talvez a de difundir uma visão que não desvalorizasse a mulher” (OLIVEIRA, 2016, p. 209). Isso se torna perceptível pela seleção das palavras utilizadas para depreciar a imagem dos personagens, “nasceu pilantra, vai morrer pilantra, filho de cadela”, “nem oração, nem reza brava protege pilantra. O que seria isso então eu te pergunto mano, instinto natural ou a famosa mulher de malandro?”, “é defesa do comerciante que aliás é um mandante, um filho da puta que aluga esses malditos como se aluga uma prostituta” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 6).

Portanto, quando é afirmado que a regularidade das enunciações contidas nas canções do Facção Central apresenta um discurso pedagógico não se está realizando um juízo de valor sobre essas construções, mas se considera como e quais elementos são agrupados de forma a construir essa “cartilha”. Nesse sentido, em “Vida Baixa” e “Pilantras”, canções que estão na capa do álbum Juventude de atitude em destaque, existem aspectos que são codificados a partir da linguagem do *rap* que produzem essa pedagogia ao mesmo tempo em que são engendrados por ela. Assim, a valorização do trabalho em detrimento do crime em “Vida Baixa” sinaliza para uma desconstrução da ideia do crime como única saída, mas apresenta uma visão pessimista na qual nem o trabalho e nem o crime são agentes de superação das mazelas sociais causadas pela pobreza. Já em “Pilantras”, os *rappers* destacam as práticas que são vistas de forma negativa, rejeitadas, pela periferia¹⁷ atingindo dois alvos, a

¹⁷É importante destacar que essa periferia é entendida não como uma região geográfica, mas como uma comunidade imaginada (GIMENO, 2009) pelos *rappers* a partir das experiências vividas em São Paulo interpretadas a partir dos códigos referentes ao universo simbólico do Hip Hop.

crítica a própria prática apontando as consequências dela instruindo, desta forma, para que elas não mais acontecessem.

2.7 GERENCIAMENTO DE IMPRESSÕES E O *ETHOS*

A dimensão ética do *rap*, enraizada na cultura Hip Hop e incorporada pelos *rappers* do Facção Central, destaca a valorização de comportamentos, atitudes, maneiras de se apresentar, bem como a exposição de um discurso pedagógico sinalizava para a inerente administração das imagens de si construídas pelos atores sócio-históricos:

Todo ato de tomar a palavra implica a construção de uma imagem de si. Para tanto, não é necessário que o locutor faça seu autorretrato, detalhe suas qualidades nem mesmo que fale explicitamente de si. Seu estilo, suas competências linguísticas e enciclopédicas, suas crenças implícitas são suficientes para construir uma representação de sua pessoa (AMOSSY, 2014, p. 9).

Diferentes perspectivas analíticas têm discutido o papel das imagens gerenciadas nas interações face a face (GOFFMAN, 2002; CORREIA, 2008; ALBARELLI, 2013) e construídas no discurso (MAINGUENEAU, 1997, 2004, 2008, 2014; AMOSSY, 2014). Enquanto a perspectiva interacionista simbólica toma como referência tanto as expressões verbais e não verbais para compreender a tentativa dos atores de controlar e influenciar a imagem que um interlocutor ou público constrói dele, o prisma mais ligado a análise de discurso (AD) volta-se sobretudo para “os traços de caráter que o orador deve mostrar ao seu auditório (pouco importa sinceridade) para causar boa impressão [...] O orador enuncia uma informação e ao mesmo tempo diz: sou isto, não aquilo” (BARTHES apud AMOSSY, 2014, p. 10).

A partir de uma perspectiva interacionista Goffman (2002) se utiliza da metáfora teatral para discutir como os atores sociais encenam papéis diferentes nos mais diversos tipos de contatos com o público. Nesse sentido, os indivíduos, intencionalmente ou não, expressam a si mesmos gerando impressões na outra ponta da cadeia da interação. O sociólogo interacionista distingue então essa expressividade do indivíduo em dois aspectos, a expressividade transmitida e a emitida. A primeira poderia ser compreendida pelos “símbolos verbais, ou seus substitutos, que ele usa propositadamente e tão só para veicular a informação que ele e os outros sabem estar ligada a esses símbolos” (GOFFMAN, 2002, p. 12). Já a expressão emitida é compreendida como “uma gama de ações que os outros podem considerar sintomáticas do ator” (GOFFMAN, 2002, p. 12), isto é, são os efeitos e impactos que as ações, feições e comportamentos deles geraram em outras pessoas.

É deste modo que “todo indivíduo tenta controlar a maneira como os outros o veem e o tratam, agindo como um ator em um palco” (CORREIA, 2008, p. 21). Segundo Goffman:

Este controle é realizado principalmente através da influência sobre a definição de situação que os outros venham a formular. O indivíduo pode ter influência nesta definição expressando-se de tal modo que dê aos outros a espécie de impressão que os levará a agir voluntariamente de acordo com o plano que havia formulado. Assim, quando uma pessoa chega à presença de outras, existe, em geral, alguma razão que a leva a atuar de forma a transmitir a elas a impressão que lhe interessa transmitir (GOFFMAN, 2002, p. 13-14).

A situação é entendida, então, como “conjunto de impressões negociadas entre ator e audiência na interação” (CORREIA, 2008, p. 21), ou seja, existe uma projeção mútua entre os atores e o público. Audiência, público ou auditório são compreendidos de forma ampla, significando a presença de interactantes nos quais o ator busca imprimir sua imagem com uma conotação positiva. Com efeito, essa imagem positiva ou “o valor positivo que uma pessoa reclama efetivamente para si por meio da linha que os outros supõem que uma pessoa tenha seguido durante determinado contato” (GOFFMAN apud ALBARELLI, 2013, p. 11) é o que Goffman define como face ou fachada.

O trabalho de face (*face-work*) é o processo de negociação das faces entre os envolvidos na interação no qual se impõe uma série de atos que são responsáveis pela defesa da imagem desejada (ALBARELLI, 2013). Nesse sentido, o *face-work* ganha conotações diferentes a partir do tipo de relação estabelecida entre os interactantes. Em contatos nos quais a interação é horizontalizada o trabalho de face é um mediador entre as imagens projetadas entre os atores, desse modo, o *face-work* serve como uma forma de manter em equilíbrio as faces não promovendo ataques a face alheia como estratégia de manutenção da sua própria fachada. Já em situações de contato onde predomina a polêmica ou a disputa, prevalece o “emprego do trabalho agressivo de face” (ALBARELLI, 2013, p. 32).

Seja por uma mediação ou por um trabalho agressivo de face, a construção da imagem positiva passa tanto pelo exercício verbal quanto pelo não verbal. Assim, a maneira pela qual o ator sócio-histórico apresenta sua fachada remonta a uma competência ou uma linha em que “expõe na representação de sua imagem um conjunto de condutas e comportamentos que permite aos seus interactantes formularem uma espécie de ‘linha de conduta’, com a qual cada sujeito da interação se identifica e procura apresentar aos seus parceiros” (ALBARELLI, 2013, p. 33). A linha é então o padrão de comportamento no qual o trabalho de face vai estar associado para a construção de uma imagem de si na interação.

No caso dos *rappers* que incessantemente destacavam o valor positivo de se ter atitude ou o “proceder”, a exibição de uma fachada perpassava uma condição estética das canções, das vestimentas, mas atreladas a uma coerência com os aspectos das enunciações, isto é, a valorização das linguagens das ruas, os tons das abordagens e, sobretudo, uma profunda defesa da convergência entre “discurso e prática”.

De uma forma diferente, mas não oposta, pesquisadores ligados à AD têm discutido como “o universo de sentido propiciado pelo discurso impõe-se tanto pelo *ethos*, como pelas ideias que transmite” (MAINGUENEAU, 2004, p. 99). Nesse sentido, Eggs (2014) tem destacado o distanciamento de Aristóteles em relação aos outros retóricos do seu período ao ressaltar a importância do *ethos* para a retórica. Com efeito, foi com Aristóteles que a imagem passou a compor a tríade da argumentação juntamente com o *logos* e o *pathos*, ou seja, a capacidade argumentativa do indivíduo estava calcada na inferência, no raciocínio lógico (*logos*), nos efeitos causados no público (*pathos*) e na “virtude” apresentada pelo orador, desta forma “o triângulo da retórica antiga, instrui-se pelos argumentos; comove-se pelas paixões; insinua-se pelas condutas: os ‘argumentos’ correspondem ao *logos*, as ‘paixões’ ao *pathos*, as ‘condutas’ ao *ethos*” (MAINGUENEAU, 2008, p. 14):

Encontramo-nos, portanto, na *Retórica* de Aristóteles, diante de dois campos semânticos *opostos* ligados ao termo *ethos*: um, de sentido moral [...] engloba atitudes e virtudes como *honestidade*, *benevolência* ou *equidade*, de outro, de sentido neutro ou ‘objetivo’ [...] reúne termos como *hábitos*, *modos* e *costumes* ou *caráter* (EGGS, 2014, p. 30, *itálicos do autor*).

Ekkehard Eggs (2014) defendeu que essas duas noções, moral e objetiva, não se excluem, ao contrário, elas seriam duas faces imprescindíveis para a atividade argumentativa. Maingueneau, no entanto, apesar de ratificar a noção de *ethos* como pertencente à tradição retórica, tem destacado como “além da persuasão por argumentos, a noção de *ethos* permite, de fato, refletir sobre o processo mais geral da adesão de sujeitos a uma certa posição discursiva” (MAINGUENEAU, 2014, p. 69). Todavia, para o analista do discurso, o ponto central é sua conexão com a enunciação, isto é, a imagem construída não está conectada “a um saber extradiscursivo sobre o enunciador” (MAINGUENEAU, 2014, p. 60). Segundo Ducrot:

Não se trata de afirmações autoelogiosas que o orador pode fazer sobre sua própria pessoa no conteúdo do seu discurso, afirmações que, ao contrário, podem chocar o ouvinte, mas da aparência que lhe confere a fluência, a entonação, calorosa ou severa, a escolha das palavras, dos argumentos... Em minha terminologia, diria que o *ethos* é ligado a L, o locutor enquanto tal: é como fonte da enunciação que ele se vê dotado de certos caracteres que, em consequência, tornam essa enunciação aceitável ou recusável (DUCROT apud MAINGUENEAU, 2014, p. 71).

Nessa perspectiva, o *ethos* é ligado então ao fiador do discurso. Àquele responsável e competente¹⁸ por produzir um certo número de enunciados condizentes com a formação discursiva. Diante disso, no caso do *rap*, a imagem construída no discurso estaria associada ao narrador das canções e não propriamente aos indivíduos Carlos Eduardo Taddeo e Washington Roberto Santana, entretanto, é justamente nas formas pelas quais esses indivíduos apresentaram os fiadores das narrativas que o emaranhado de representações sociais, subjetivações e experiências se tornaram elementos fundamentais para a constituição de um discurso pedagógico. Portanto, “a qualidade do *ethos* remete, com efeito, à imagem desse ‘fiador’ que, por meio de sua fala, confere a si próprio, uma identidade compatível com o mundo que ele deverá construir em seu enunciado” (MAINGUENEAU, 2004, p. 99).

O *ethos*, então, faz parte da dimensão do exibido e não, efetivamente, do dito, ou seja, ele “se mostra no ato da enunciação, ele não é dito no enunciado. Ele permanece, por sua natureza, no segundo plano da enunciação, ele deve ser percebido” (MAINGUENEAU, 2008, p. 13-14, grifo nosso). Diante disso, ele apregoa sobre a importância dos sinais emitidos pelo locutor nos atos de enunciação. Esses sinais podem ser encontrados pela constituição do tom empregado pelo fiador, além da caracterização do caráter e da corporalidade. O caráter corresponde a atribuição dos traços psicológicos e a corporalidade aos traços físicos do fiador enquanto o tom é um dos principais elementos na instituição de um “endereço”, pois ele se impõe a partir da projeção que o enunciador realiza do coenunciador. Deste modo, o tom possibilita ao interlocutor fabricar uma representação do corpo do enunciador, entretanto, “com isso, não se afirma que o leitor, por exemplo, cria uma representação do corpo efetivo do autor do texto, mas que da leitura emerge uma instância de subjetivação que desempenha o papel de fiador do que é dito” (ALMEIDA, 2008, p. 191). Nas palavras de Maingueneau:

O tom está necessariamente associado a um caráter e a uma corporalidade. O ‘caráter’ corresponde a este conjunto de traços ‘psicológicos que o leitor-ouvinte atribui espontaneamente à figura do enunciador, em função do seu modo de dizer[...] Corporalidade remete a representação do corpo do enunciador da formação discursiva. Corpo que não é oferecido ao olhar, que não é uma presença plena, mas uma espécie de fantasma induzido pelo destinatário como correlato de sua leitura (MAINGUENEAU, 1997, p. 46-47).

Portanto, retornamos para a indicação de Amossy (2014) quanto à inerente construção da imagem de si em qualquer ato, seja verbal ou não. No caso de Eduardo e Dum

¹⁸ A noção de competência se refere não a gramática formal, mas a um conjunto de características linguísticas, culturais e sociais que tornam a produção discursiva “coerente” com a formação discursiva.

Dum, as canções com seus fiadores, tons, caracteres e corporalidades, bem como as falas com as táticas de gerenciamento das faces, evidenciaram a simultânea construção de imagens deles enquanto indivíduos e também como grupo enquanto instituição por consequência. Nesse sentido, é importante destacar que seja pelo gerenciamento de impressões nas entrevistas e participações de programas ou nos *ethé*¹⁹ dos fiadores do discurso nas canções, os *rappers* sinalizaram para suas compreensões dos dilemas e das projeções da e sobre a vida na sociedade paulistana. No entanto, como apontaram Goffman e Maingueneau, tanto a tentativa de gerenciamento das faces nas relações entre interactantes quanto a exibição de um *ethos* no discurso não implicam necessariamente que essas projeções alcançariam adesão ou êxito²⁰. Apesar disso, essas imagens construídas e gerenciadas são sinais de suma importância para compreender a valorização de comportamentos, atitudes e ideias, além da forma como, a partir disso, os *rappers* do Facção Central desempenharam papéis e atuaram no palco da vida paulistana na virada do século XX para o XXI.

2.8 LINHA DE CONDUTA, FACHADA DO FC E O *ETHOS* DISCURSIVO NO “YO!”

O interacionismo simbólico de Goffman voltava-se para os contatos face a face, ou seja, “para a influência recíproca dos indivíduos sobre ações uns dos outros, quando em presença física imediata” (GOFFMAN, 2002, p. 23). Contudo, ao analisar a apresentação dos *rappers* no “Yo! Mtv raps”, foi possível perceber que a performance de Eduardo e Dum Dum envolvia uma série de atos que sinalizavam para uma administração da imagem do grupo para além da copresença, isto é, houve um desempenho²¹ que se projetou, a partir do veículo televisivo para além dos presentes nos estúdio, isto é, houve um trabalho de face a partir de uma linha que tornava coerente a fachada exibida pelo grupo:

O Facção Central tá na área faz mais ou menos três anos²². Foi legal fazer esse trampo, mas é o seguinte... ainda não pegou o nível legal e tal, ainda não foi muito bem desenvolvido, a rapaziada tá (sic) deixando um pouco de escanteio e é o

¹⁹ *Ethé* é o plural de *ethos*.

²⁰ No caso do Facção Central isto ficará mais evidente no terceiro capítulo desta dissertação quando o grupo é acusado de cometer apologia ao crime.

²¹ Desempenho e representação, bem como performance, são utilizadas de forma sinônimas para definir “toda atividade de um determinado participante, em dada ocasião, que sirva para influenciar, de algum modo, qualquer um dos outros participantes” (GOFFMAN, 2002, p. 24). Utilizo aqui encenação como mais uma referência a essa definição, pois, o ato de encenar papéis diversos também é uma tentativa de influenciar uma audiência de incorporar a fachada a partir dos elementos positivos expostos no ato da representação.

²² Diante das memórias analisadas até aqui podemos considerar que Eduardo tomou como ponto de referência apenas o processo de seleção para a produção da coletânea “Movimento Rap volume II” que culminaria com a primeira gravação do grupo, pois já que a primeira participação do FC no “Yo MTV Raps” aconteceu em 1995 e o lançamento da coletânea aconteceu apenas dois anos antes.

seguinte... tem uma letra legal, o trampo é forte, tá (sic) um pouco de escanteio, mas tá (sic) indo (FACÇÃO Central no Yo MTV Raps – 1º ALBUM, 2012).

O *face-work* realizado de Eduardo na resposta a Primo Preto acerca da formação do grupo e sobre a produção do disco “Juventude de atitude” assinalou para uma manutenção das fachadas, ou seja, ao reconhecer o apresentador como alguém que promovia e valorizava a cultura Hip Hop e os grupos de *rap* nacionais o rapper negociou esse caráter como forma de sustentar também a sua fachada, e como consequência do grupo, como alguém que era defensor do *rap* como uma expressão artística de qualidade e importância. A linha de conduta para a exibição dessa face passou pelo reconhecimento das dificuldades encontradas para a produção, seja pela necessidade do aperfeiçoamento ou pela falta de valorização do público, mas reafirmando a perseverança de continuar cantando.

Toda a encenação realizada envolveu uma negociação com a fachada do apresentador de forma a manter tanto a sua face própria quanto a dele e uma linha de conduta para a instituição dessa imagem:

Figura 4 - Eduardo cantando no Yo! MTV Raps (1995)



Fonte: (FACÇÃO Central no Yo MTV Raps – 1º ALBUM, 2012).

Figura 5 - Dum Dum cantando no Yo! MTV Raps



Fonte: (FACÇÃO Central no Yo MTV Raps – 1º ALBUM, 2012).

Inegavelmente a cultura Hip Hop era integradora e produtora de uma atuação social performática. Ela é o arquivo no qual os jovens identificados com seus códigos e expressões se alicerçavam para suas performances sociais. No caso específico da participação de Eduardo e Dum no programa da MTV as vestimentas e as feições também faziam parte do arsenal simbólico na qual a fachada, a linha de conduta e o trabalho de face operavam. As calças largas, os casacos, o gorro e o boné, assim como a fisionomia indicavam duas dimensões: Primeiro, a incorporação integral do estilo Hip Hop através do vestuário sinalizava para a capacidade dos trajes de gerar identificações entre atores, servindo, então, como um esteio para a negociação entre as faces. Por outro lado, a fisionomia servia como sinal da coerência da atuação, isto é, Eduardo e Dum Dum ao versarem sobre as dificuldades encontradas pelos *rappers* brasileiros para produzir suas canções e para alcançar reconhecimento do público precisou exibir uma feição condizente com o dito para manter a sua fachada. Por isso a fisionomia sisuda e taciturna se tornou recorrente na atuação dos grupos de *rap* brasileiros dos anos 1990 e com o Facção Central não foi diferente, pois, ao versar sobre toda a gama de mazelas sociais era necessário também uma exposição de si como descontentes com tudo aquilo que era discutido. Assim, até mesmo a fisionomia se tornou um elemento simbólico da cultura Hip Hop.

Diante de todos esses elementos encontrados na encenação do Facção Central no “Yo!” ficou perceptível a convergência para que o grupo cantasse “Artistas ou não”. Independente das motivações que levaram o grupo a escolher essa canção para ser cantada na

sua primeira participação em um programa televisivo é necessário perceber que eles representaram de modo coerente com o universo simbólico da cultura Hip Hop e convergente – a partir da fachada, do *face-work* e da linha de conduta - para sua atuação, imprimindo assim uma imagem do grupo para os presentes no estúdio e para o público. A convergência era profundamente necessária como estratégia de exibição dessa imagem.

Essa convergência culminou com os *rappers* cantando “Artistas ou não”. Importante ressaltar a diferença entre a dimensão da canção e da fala em uma troca comunicativa na interação. A canção não é mera reprodução do “mundo extradiscursivo” assim como o sujeito da canção não é o indivíduo efetivo que canta. A canção é uma construção narrativa e o fiador é construído na própria enunciação. Nesse sentido, os *rappers* exibiram uma fachada a partir dos trabalhos de face e da linha de comportamento, mas a dimensão do *ethos* é referente à construção do fiador do discurso. Duas dimensões diferentes, porém, intrinsecamente relacionadas, pois a constituição do fiador e das suas enunciações em “Artistas ou não” eram coerentes com a exibição da fachada exibida no programa televisivo.

Na canção, o fiador do discurso, era o artista desvalorizado que buscava o reconhecimento da sua atividade a partir das explicações sobre os motivos que geravam o seu desprestígio: “se não bastasse a humilhação todo dia, tinha que acontecer também na tal vida artística” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 5). O tom empregado na execução da canção era o de ironia “Artistas de um mundo que não existe, é música de ladrão” e com um caráter de perseverança enuncia:

Então porque continuar se o caminho é desvantagem?
Resposta muito simples, **não tem boi** pra pilantragem
Quero ver dignidade, um movimento de verdade
E os manos estão ligados que temos capacidade
Existem boas gravadoras muita gente interessada
Então vão se foder aqueles que não tão com nada
Que atrapalham o movimento
Impedem seu crescimento
Só pensam em dinheiro
Em bons investimentos
Que só fiquem no esquema os que são profissionais
Que valorizam os artistas, os rappers nacionais (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 5).

A corporalidade do fiador sugere resistência. Apesar das agruras da atividade, da maneira como os artistas são descritos e da forma como eram desrespeitados, ele, o enunciador, persiste na luta por valorização do *rap* nacional. Assim, o *ethos* combativo é exibido na canção. A imagem construída no discurso estava coerente, então, com aquela fachada exibida pelos *rappers* no programa da MTV.

2.9 O *ETHOS* NAS CANÇÕES

A construção de uma imagem de si é, então, inerente a atividade social conforme foi defendido por Goffman (2002) e Amossy (2014). Importante ressaltar como Eduardo e Dum Dum expuseram o papel do *rap* enquanto dispositivo de transformação das suas vidas, mas não somente isto, a música é também um elemento agregador e constituinte de grupos de estilos (KEMP, 1993) ou de grupos mistos (DAMASCENO, 2011). Diante disso, como um elemento integrante e primordial da vida social, nas canções eram expressadas imagens que compunham a performance social dos *rappers*.

Nesse sentido, ao narrar uma juventude em “Somos Assim”, os cantores operacionalizaram uma série de elementos para expressar o discurso pedagógico, explicando os tensionamentos e efeitos dos contatos com o “mundo adulto”, bem como a contradição entre a “expectativa” sobre o futuro da juventude e o que ocorria nas ruas. Contudo, esse exercício não foi realizado apenas na dimensão linguística, mas também no aspecto do *ethos*, isto é, houve simultaneamente a construção dos enunciados e a exibição da imagem do fiador no ato da enunciação. Assim, quando se falou em juventude a partir dos versos da canção, os fiadores desta enunciação não eram de fato Eduardo e Dum Dum, mas um “modelo” de jovem constituído a partir dos valores da cultura Hip Hop.

Desta forma, a canção “Somos assim” apresenta um tom de contestação que remete a duas instâncias diferentes, ou seja, a contestação dirigia-se ao “mundo adulto” a partir das contraposições elencadas (representação de uma juventude “passiva”, expectativa e conflito geracional) e ao jovem como tentativa de convencimento de seguir esse caminho e não aquele, nesse caso em específico de expor o que o jovem deveria valorizar (família). O caráter, deste jovem, é o do responsável que se preocupa com o futuro ao dar relevo às mortes de outros jovens:

Queremos é só paz e não a merda do dinheiro
 Nós valorizamos nossas vidas, isso sim
 E não queremos ser iguais aos marginais enfim
 Queremos ver nossas famílias numa boa bem decente
 Ver a polícia nos tratando como gente
 Nos importamos com o futuro e com nossos manos
 Nos dói na alma quando vemos eles se acabando
 Dentro de uma tático sempre arrebetados
 Ou de overdose ou até mesmo assassinados (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 1).

A corporalidade desse jovem é o que funda o seu desempenho, a “atitude” de expor de acordo com as ruas o aconselhamento causado pela preocupação por ser um jovem

responsável. Esse *ethos* juvenil exibido na canção estava em consonância com o discurso pedagógico do Facção Central. Importante perceber que apesar dos fiadores do discurso não serem propriamente Eduardo e Dum Dum eles apresentavam o modelo ao mesmo passo que eram engendrados por ele, ou seja, foi a partir desse exercício que a relação entre discurso e prática no seio do *rap* se alinhava²³ na atuação dos *rappers*.

Enquanto em “Somos assim” o *ethos* se remetia a uma juventude, em “Vida baixa” o tom explicativo apontava para a falta de uma possibilidade de superação efetiva da pobreza, destacada como elemento principal da constituição das hierarquias. O caráter pessimista é exibido como operador da explicação na medida em que a impossibilidade de superação dava duas alternativas ao sujeito caracterizado como “Vida baixa”:

Dificuldade é muita, nem sempre o trampo resolve
 Alternativa é pedir ou meter um revólver
 Aconselhável não é, morrer de fome é pior
 Reconheça, ser honesto não é estar na melhor
 Prepare a sua sepultura caso seja otário
 Se é fodido, inocente, a casa cai ao contrário
 As tentações se multiplicam devido a pobreza
 Compensa ser marginal se tiver rango na mesa?
 Questões iguais a essa vão aparecer e pode crer
 Que você mesmo na sua dúvida algo vai ter que fazer
 A decisão é sua, o certo ou errado
 Vida baixa é isso aí, é o inferno do seu lado (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 3).

Como já dito anteriormente, nessa canção, o trabalho é colocado como a melhor saída para essas alternativas. O tom de explicação sinaliza para o pior que seria morrer, ser perseguido pela polícia, efeito causado pela decisão de escolher o crime, mas o caráter pessimista entra como operador por reconhecer que ambas as opções não promovem a superação das agruras, assim, o fiador se apresenta como alguém que compreende a complexidade dessa decisão justamente por passar pelas mesmas circunstâncias, exibindo deste modo um *ethos* sensato.

Na canção “Pilantras”, o tom de advertência foi empregado ao apresentar uma “cartilha” sobre os tipos de condutas desprestigiadas. Ao criticar quem se comportava dessa maneira o enunciador se afirmava, de forma implícita, como alguém com competência para falar sobre a temática por “ser isto e não aquilo”. É necessário perceber que “o enunciador do *rap* também estigmatiza o oponente, gerando, formulando uma contraproposta igualmente preconceituosa, como forma de sancionamento (sic) dos seus valores” (TRAJANO, 2010,

²³ Esse processo fica mais evidente no segundo capítulo quando analiso a narrativa de Dum Dum sobre a prisão.

p.91). O caráter de intimidação destacava as consequências de quem se comportava de maneira desaconselhável a partir do descrito na “cartilha”:

E a todos citados nessa homenagem
Tiro na testa, rodar banca, não tem boi pra pilantragem
Pra Pilantra!
O castigo é selvagem, Tiro na testa, rodar banca, não tem boi pra pilantragem
(TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 6).

A corporalidade do enunciador sugere uma performance de respeito a periferia e seus códigos de condutas na medida em que desvaloriza as falhas do “proceder” dos outros. Ao criticar esses comportamentos com o tom de advertência e com um caráter de intimidação, o *ethos* exibido é do ético, isto porque “no rap nacional, se valoriza a fidelidade, a lealdade, a cooperação, o associativismo” (SOUZA, 2004, p.67) elementos opostos ao criticado pelo enunciador em “Pilantras”.

O tom, o caráter e a corporalidade dos fiadores das canções estavam em conformidade com os argumentos apresentados, exibindo, assim, uma competência global que abarcava tanto a dimensão discursiva dita quanto a exibida. Explicação, instrução, aconselhamento são elementos recorrentes das narrativas do Facção Central e alicerçavam aquilo que tanto era defendido no seio do *rap*, o alinhamento entre discurso e prática. Por isso, não bastava dizer, argumentar, cantar, era necessário apresentar-se como alguém “autorizado” a realizar essas ações e a encenação, criação de personagens, exibição de valores demonstraram que ao mesmo tempo que os *rappers* encenavam modelos a serem valorizados eram incorporados por eles.

Portanto, a atuação é uma encenação e no teatro da vida os rappers buscavam se construir como interpretes de uma realidade, para tanto, suas representações congregavam discurso e imagem. Nessa toada, passaram a atuar como intelectuais que se valiam da própria cultura para construção de uma inteligibilidade da sociedade contemporânea.

3 “QUERO MINHA VOZ DANDO LUZ”: OS INTELLECTUAIS DA PERIFERIA

O que propriamente significa ser intelectual? Quais foram os elementos utilizados historicamente para caracterização dos sujeitos desta maneira? Nesta seção discuto como a intelectualidade foi compreendida de forma diversa em várias sociedades e períodos históricos e como, contudo, universalizou-se a partir de dois modelos. Diante disso, analiso as crises dos modelos, as transformações históricas acerca desta categoria e discuto como a atuação dos *rappers* do Facção Central sinalizavam uma nova forma de atuação intelectual de acordo com a reivindicação de um lugar social. Deste modo, aponto como o discurso pedagógico do Facção Central se fundamentou e quais as suas principais características, bem como apresento os primeiros vestígios sobre como as produções dos *rappers* foram compreendidas após o lançamento do primeiro videoclipe do grupo.

3.1 A CRISE DE UM MODELO UNIVERSALIZADO

A cena se passa na Maison des Syndicats de Bourges, em junho de 1934. Estava na ordem do dia a criação de uma seção local do Comitê de Ação Antifacista e de Vigilância, o futuro Comitê de Vigilância dos Intelectuais Antifacistas. Os cerca de 15 presentes, todos professores, dissertam gravemente sobre a “compreensão” e a “extensão” a ser dada ao termo intelectual: “Um professor primário é um ‘intelectual’? E um oficial? A partir de que posto? E um padre? E alguém que vive de renda?” Enfim, foi dada a resposta: “É uma questão de qualidade humana” (JAMET apud SIRINELLI, 2003, p. 241).

Apesar da advertência de Norberto Bobbio sobre insensatez da compreensão dos “intelectuais como se fosse uma massa indistinta” (BOBBIO, 1997, p. 9), é recorrente a utilização da noção como definição da atividade de um grupo profissional e, ou, de uma atuação social balizada pelo engajamento político.

Jacques Le Goff (2006) em sua discussão sobre o surgimento da profissão dos “mestres das letras” ou das “pessoas de saber” e suas atuações no ensino em um contexto de institucionalização das universidades da Idade Média os caracteriza como intelectuais, “eruditos, doutos, clérigos, pensadores (a terminologia do mundo do pensamento sempre foi vaga), essa designa um meio de contornos bem definidos: o dos mestres das escolas” (2006, p. 23), ou seja, segundo Le Goff, os intelectuais poderiam ser definidos como aqueles “cujo ofício é pensar e ensinar seu pensamento [...] Essa aliança da reflexão pessoal e de sua difusão num ensino caracterizava o intelectual” (2006, p. 23). Assim, o intelectual surge como uma atuação profissional ligada ao ensino das “artes liberais”:

Um intelectual urbano do século XII se sente como um artesão, como um homem de ofício comparado aos outros das cidades. Sua função é o estudo e o ensino das artes liberais. Mas o que é uma arte? Não é uma ciência, é uma técnica. *Ars é techné*. É tanto a especialidade do professor como a do carpinteiro ou do ferreiro (LE GOFF, 2006, p. 87-88).

Para além das críticas realizadas ao historiador francês sobre o anacronismo da definição desse ator histórico emergente na Idade Média como intelectual (TEIXEIRA, 2014), o que importa aqui são as características elencadas por ele no seu exercício, ou seja, a maneira como Le Goff “parte da concepção gramsciana de intelectual orgânico, para afirmar que esses intelectuais exerciam essa função como agentes da Igreja e do Estado, concomitantemente, ligados à função comercial e industrial (artesanal)” (SOUZA, 2009, p. 59) caracterizando-os como eruditos, pensadores e professores, pois esse é um dos modelos recorrentes nos debates sobre o que seria de fato ser intelectual.

Carlos Marletti (1988) por outro lado reconheceu o caráter polissêmico da categoria e, desta maneira, apontou os dois espectros dessa polissemia na origem russa do termo *inteligenciija*. Afirmou, então, que a duplicidade pode ser entendida pela trajetória do próprio termo. No seu nascimento no século XIX se dirigia especificamente a uma classe na Rússia czarista e de alguns países eslavos, mas ao ser irradiada para outras regiões da Europa se generalizou para designar a classe culta de diversas sociedades diferentes, mas essa irradiação gerou processos de apropriações como na França.

Em uma primeira definição, intelectuais indicavam um grupo social específico que se distinguia pela instrução, letramento, erudição e pela capacidade científica, técnica, administrativa. Definição marcante da sociedade soviética quando havia uma separação rígida entre trabalho manual e não manual. Nesse caso os intelectuais ocupavam um espaço médio na sociedade onde se configuravam como trabalhadores não manuais. Já numa segunda acepção os intelectuais se referem aos indivíduos, escritores, artistas e estudiosos que alcançaram “com o exercício da cultura, uma autoridade e uma influência nos debates políticos” (MARLETTI, 1998 p. 637). Essa perspectiva estava muito ligada aos acontecimentos do início do século XX na França onde se viu o emprego do termo com essa conotação na crise do caso Dreyfus²⁴ e na publicação do manifesto dos intelectuais. Nesse

²⁴ No final do século XIX, mais especificamente 1894, na França Alfred Dreyfus membro do exército francês foi acusado de enviar a embaixada alemã em Paris informações sigilosas acerca de ações militares francesas. Dreyfus era judeu e credita-se a isto grande parte da maneira como foi realizado o processo de investigação e julgamento pelo fortalecido antisemitismo francês no período. Contudo, a polêmica do caso Dreyfus se acirrou quando foi descoberto o verdadeiro informante da embaixada alemã e no novo julgamento o militar foi novamente condenado e com a mesma pena. Foi então que o escritor Émile Zola publicou o texto *J'Accuse* expondo todo o escândalo e desenvolvendo na seara pública uma defesa em torno de Alfred Dreyfus. Como

caso, observou-se o uso do termo intelectuais para caracterizar a utilização de um saber a serviço de um posicionamento político:

As transformações no campo intelectual francês resultam numa polarização no interior desse espaço que se radicaliza durante as discussões entre dreyfusistas e antidreyfusistas. Essas clivagens denotam uma luta em torno de uma definição legítima dos intelectuais, que é objetivada na construção de um grupo social, muitas vezes expressas nas intervenções dos indivíduos mais consagrados (Zola, Jaurés, Clémenceau) durante o *affaire*. Isso não resulta numa definição funcional dos intelectuais franceses, mas ajuda a compreender como a noção se cristaliza naquele país nas representações veiculadas pelos próprios intelectuais (Benda, Nizan, Sartre, etc) em torno da atuação crítica e autônoma desse grupo social no espaço público (PEREIRA, 2007, p. 151, grifo nosso).

O caso Dreyfus se tornou, então, paradigmático para compreender como as definições da intelectualidade - enquanto grupo social ou como função - antes dissociadas passaram a ser discutidas e compreendidas de forma entrelaçadas.

É dessa maneira que Jean-François Sirinelli (2003) ao tratar da “história intelectual” ou sobre a “história política dos intelectuais” também reconhece o caráter polissêmico da noção e a distingue de duas formas, uma ampla e relacionada com aspectos socioculturais na qual engloba “os criadores e mediadores culturais” (2003, p. 242) e outra estreita associada ao engajamento político. Nesse sentido, a primeira estaria calcada na convergência entre atividade profissional “abrangidos tanto o jornalista como o escritor, o professor secundário como o erudito” (2003, p. 242) enquanto a segunda definiria o “engajamento na cidade como ator – mas segundo modalidades específicas, como por exemplo, a assinatura de manifestos – testemunha ou consciência” (2003, p. 243, grifo nosso). Todavia, nesse quesito, ele aponta que o engajamento não é autônomo da especialização profissional, visto que:

Sua notoriedade eventual ou sua “especialização”, reconhecida pela sociedade em que ele vive – especialização esta que legitima e mesmo privilegia sua intervenção no debate da cidade – que o intelectual põe a serviço da causa que defende (SIRINELLI, 2003, p. 243).

Deste modo, Sirinelli amplia a definição de intelectual ao ressaltar a sua condição profissional especializada. Enquanto Le Goff assinalou a erudição, o saber e o ensino como característica dos intelectuais - professores das escolas e universidades-, Sirinelli inseriu

consequência do texto de Zola uma série de escritores, professores, filósofos assinaram um manifesto intitulado “Manifesto dos intelectuais” endossando a defesa de Dreyfus realizada por Zola.

outros grupos profissionais na classificação e ressaltou a especialização do ator social como componente primordial da relação política entre o intelectual e a cidade.

A associação entre a intelectualidade seja como grupo social ou como atuação de política, contudo, não ficou restrita à França e quem revela isso é o historiador britânico Eric Hobsbawm (2013) ao afirmar que “somente na última terça parte do século XIX foram descritos coletivamente como ‘intelectuais’ ou ‘a intelligentsia’” (2013, p. 144) - em meio às crises na Rússia Czarista e da turbulência causada pelo caso Dreyfus na França – em “ambos os casos, o que parecia torná-los reconhecíveis como grupo era a combinação de atividades mentais e intervenções críticas na política” (2013, p. 144).

Hobsbawm então promoveu uma ampliação ainda maior na definição da categoria e se afastou, de forma sutil, mas significativa, da empregada por Sirinelli. Enquanto o francês pôs em relevo a especialização na associação entre a atuação política e a composição do grupo social, o britânico destacou o exercício do pensamento, chamado por dele de “atividade mental”, atrelado ao engajamento na política. Assim, Hobsbawm parecia reconhecer que a atividade intelectual poderia ser desenvolvida por atores diversos e não apenas por eruditos, professores e acadêmicos. Entretanto, ao analisar as transformações nas atuações dos intelectuais na final do século XX e início do XXI, discorreu sobre o “desaparecimento” dos intelectuais ligados ao mundo acadêmico na cena política mundial e pontuou que “numa sociedade de incessante entretenimento de massa, os ativistas agora acham os intelectuais menos úteis como fonte inspiradora de causas do que roqueiros e astros de cinema mundialmente famosos” (HOBBSAWM, 2013, p. 145-146).

Uma contradição evidente. Primeiro Hobsbawm classificou a intelectualidade como a congregação de um exercício mental com uma atuação política e posteriormente não reconheceu a atuação de outros atores não eruditos como intelectuais:

Os filósofos já não têm condições de competir com Bono ou Eno, a não ser que se reclassifiquem como essa nova figura do novo mundo do espetáculo midiático – a celebridade [...] O declínio dos grandes intelectuais protestativos deve-se, portanto, não apenas ao fim da Guerra Fria, mas à despolitização de cidadãos ocidentais num período de crescimento econômico e ao triunfo da sociedade de consumo. (HOBBSAWM, 2013, p. 146)

Quem seriam então os grandes intelectuais protestativos? Podemos encontrar os sinais deixados por Hobsbawm na angustiada interrogação, “onde estão os celebrados *maîtres à penser* da França, os sucessores de Sartre, Merleau-Ponty, Camus e Raymond Aron, de Foucault, Althusser, Derrida e Bourdieu?” (2013, p. 146). Ao longo da discussão o historiador egípcio não apontou apenas os franceses e lembrou-se da campanha britânica pelo

desarmamento nuclear ao citar E. P. Thompson, Bertrand Russel, Henry Moore, além de outros atores engajados nos mais diversos conflitos durante os anos 1960 e 1980.

É desta maneira, a partir da discussão sobre “a crise” dos intelectuais, que o modelo universalizado foi possível de ser mapeado. O debate não era mais sobre quais atividades profissionais poderiam ser classificadas como intelectuais, mas como os atores sociais assim poderiam ser enquadrados. E o perfil universalizado passou a ser a “figura gramsciniana do intelectual ‘orgânico’, ou o estereótipo sartriano de intelectual engajado” (PEREIRA, 2007, p. 134):

Os primeiros senhores do monopólio da instrução seriam aqueles que Antonio Gramsci chamou de “os ‘intelectuais orgânicos’ de todos os grandes sistemas de dominação política. Tudo isso pertence ao passado. O surgimento de uma classe de literatos laicos nas línguas regionais no fim da Idade Média criou a possibilidade de intelectuais que eram menos determinados por sua função social e que tinham mais apelo, como produtores e consumidores de comunicações literárias ou de outros tipos, para uma nova, embora pequena, esfera pública. A ascensão do moderno Estado territorial mais uma vez precisou de um corpo cada vez maior de funcionários e de outros intelectuais “orgânicos”. Estes eram treinados, cada vez mais, em universidades modernizadas e pelos professores de ensino médio nelas formados (HOBBSAWM, 2013, p. 143-144)

O trabalho de Antonio Gramsci Os intelectuais e a organização da Cultura é então uma obra referencial por considerar que todos os atores sociais podem ser intelectuais, mas nem todos exercem a função intelectual. Gramsci (1982) discorreu como surgiu uma nova categoria de intelectuais, aos quais ele nomeou orgânicos, a partir das especializações criadas em cada classe e como esses intelectuais orgânicos diferiam daqueles que ele denominava tradicionais:

O tipo tradicional e vulgarizado do intelectual é fornecido pelo literato, pelo filósofo, pelo artista [...] no mundo moderno, a educação técnica, estreitamente ligada ao trabalho industrial, mesmo ao mais primitivo e desqualificado, deve constituir a base do novo tipo de intelectual (GRAMSCI, 1982, p. 8)

O novo modelo superaria assim a conotação apenas retórica do intelectual tradicional que alegava uma independência do seu grupo social. Contrariamente, o orgânico surge na modernidade a partir da educação técnica ligada ao trabalho industrial e é ativamente ligado à prática como construtor, organizador, persuasor permanente do seu grupo. É importante perceber que essa classificação feita por Gramsci, apesar de estar ligada fundamentalmente ao trabalho industrial, traz consigo perspectivas interessantes quanto ao saber:

Em suma, todo homem, fora de sua profissão, desenvolve uma atividade intelectual qualquer, ou seja, é um "filósofo", um artista, um homem de gosto, participa de uma concepção do mundo, possui uma linha consciente de conduta moral, contribui assim para manter ou para modificar uma concepção do mundo, isto é, para promover novas maneiras de pensar (GRAMSCI, 1982, p. 7).

O italiano assinalou que a escola era o espaço primordial de formação do intelectual e quanto mais escolas, maior a complexidade da função e assim, esses intelectuais especializados serviam como “comissários do grupo dominante para o exercício das funções subalternas da hegemonia social e do governo político” (1982, p. 11).

Em suma, Gramsci analisou a intelectualidade como exercício para além da erudição mesmo valorizando a complexidade da atuação como resultado da especialização e para ele os intelectuais “não se constituem em uma classe propriamente dita, mas, integram-se a grupos vinculados a determinadas classes” (SOUZA, 2009, p. 63) de maneira que “cada camada tende a formar seus intelectuais, cuja principal função é exercer a direção ideológica e política de um sistema social, homogeneizando a classe que representa” (SOUZA, 2009, p. 63). Foi a partir dessa análise que Gramsci apresentou a necessidade do surgimento de intelectuais orgânicos oriundos do proletariado que fizessem frente à hegemonia e constituíssem uma contra hegemonia.

Além de Hobsbawm, a argentina Beatriz Sarlo (1997) também analisou as transformações das atuações dos intelectuais na pós-modernidade e ratificou que o retrato criado sobre esses atores na modernidade clássica caiu no ocaso:

Pensaram que estavam na vanguarda da sociedade; que eram a voz dos que não tinham voz. Acharam que podiam representar os que viviam oprimidos pela pobreza e pela ignorância, sem saber quais eram seus verdadeiros interesses ou o caminho para alcançá-los. Pensaram que as ideias podiam descer até aqueles que, operários, camponeses, marginais, submersos num mundo cego, eram vítimas de sua experiência. [...] Pensaram que sabiam mais do que as pessoas comuns e que esse saber lhes outorgava um só privilégio: comunicá-lo e, se preciso fosse, impô-lo a maioria cuja condição social as impedia de ver com clareza e, consequentemente, trabalhar no sentido de seus interesses (SARLO, 1997, p. 159).

A descrição realizada por Sarlo na análise sobre o refluxo desses atores na sociedade pós-moderna se pautou no modelo sartriano, isto é, na perspectiva que valoriza a “atuação, a intervenção na esfera pública por meio de uma crença no poder da palavra [...] isso se dá no sentido de Sartre entender que o intelectual é, sobretudo, um representante, um mediador é aquele que fala por aqueles que a voz não tem ressonância social” (OLIVEIRA, 2012, p. 14, grifo nosso).

Diante disso, avaliou que a crise estava mais ligada a maneira como os próprios intelectuais passaram a negar essa definição e assumiram uma posição de especialistas, se

afastando dos debates políticos sobre transformações mais profundas na sociedade e se concentrando nos seus campos de expertises “a partir de bases acadêmicas ou das repartições do governo, e sua opinião obtém uma áurea de objetividade, já que é justamente a opinião de um especialista, que se considera acima da disputa de interesses” (SARLO, 1997, p. 168).

Ela ao contrapor as caracterizações dos intelectuais e dos especialistas aponta que uma das principais diferenças reside na valorização de uma objetividade entre os especialistas contra a rejeição de uma neutralidade objetiva dos intelectuais, Sarlo parece concordar com a noção de que o intelectual está ligado diretamente a análises sobre situações da qual não faz parte necessariamente, de maneira globalizante, e que o conhecimento localizado está nas mãos dos especialistas. E, esse saber específico, localizado, é o centro da legitimidade das atuações nas sociedades pós-modernas.

Portanto, entre a definição do intelectual enquanto um grupo socioprofissional até a compreensão como um exercício que congrega engajamento e produção de conhecimento, dois perfis ganharam um “status” universalizado. Um, preconizava que o engajamento político era essencial para a caracterização do ator enquanto intelectual, mas que sua produção e seu saber deveriam servir como um farol revelador das contradições sociais e apresentaria os métodos de superação. O outro assumia que todo ator social é intelectual independentemente da sua ocupação profissional, no entanto, apontava que tradicionalmente esse exercício era utilizado como forma de manutenção de uma hegemonia, assim, apontava para o surgimento de um intelectual orgânico que através da cultura fosse um organizar do proletariado de forma a instituir uma contra hegemonia.

Contudo, “é preciso ter em mente que a palavra ‘intelectual’ não remete à mesma representação [...] Ela aparece enquanto grupo ‘universal’, mas essa neutralização reflete processos distintos de construção e objetivação da categoria” (PEREIRA, 2007, p. 133) em localidades e contextos históricos diferentes. No Brasil em grande medida esse modelo foi incorporado por grupos políticos e letrados, mas com as transformações ocorridas ao longo do século XX emergiu no país uma série de atores que das mais variadas formas, seja através da arte ou da organização de coletivos culturais, passaram a encenar esses papéis expondo as contradições sociais a partir das suas próprias referências.

3.2 AS TRANSFORMAÇÕES NO BRASIL

Do ponto de vista local, no Brasil, não existiu um acontecimento que servisse como paradigma para se definir a atuação desses atores como aconteceu na França com o caso

Dreyfus (PEREIRA, 2007). O que se pôde perceber foi a transformação no significado atribuído no país a partir da assunção desses modelos universalizados no século XX, ou seja, os intelectuais eram reconhecidos como “um coletivo que possui um saber não específico, e uma vocação atribuída por sua intervenção ativa na política” (SOUZA, 2009, p. 57) até a década de 1970. Contudo, “na medida em que a contemporaneidade avançou sobre a sociedade com suas novas formas e fórmulas de relações sociais [...] principalmente, após o surgimento da chamada crise da representação” (OLIVEIRA, 2012, p. 21) esses modelos entraram em refluxo, perdendo espaço “e em parte o poder de falar em nome do outro” (OLIVEIRA, 2012, p. 21). Assim novos atores assumiram os palcos do engajamento político a partir de saberes não mais somente associados com a erudição, com as profissões ligadas à educação ou com as ocupações nas instituições estatais.

De 1920 até os anos 1960, período de transformações no “modelo de sociedade marcado por uma economia agrária-exportadora e dominada por uma elite regional e o início de um processo de industrialização, urbanização e fortalecimento do mercado interno e do Estado” (PEREIRA, 2007, p. 143) foi consolidada uma forma de definir determinadas atuações de grupos ou de atores como intelectuais. Essas formas estavam relacionadas com a multiplicação de atividades profissionais ligadas, sobretudo à tutela do Estado. A atividade intelectual, até então, marcadamente ligada às elites rurais no país que possuíam as condições de enviar seus filhos para a Europa na busca por uma formação especializada passou a ser vista de forma mais ampla, pois:

O forte crescimento do setor público e a centralização da administração do país durante o regime de Getúlio Vargas resultou numa mudança nos mecanismos de ingresso e legitimação intelectual, seja pelo recrutamento direto nos postos burocráticos criados pelo Estado, seja pela sua intervenção oficial diferentes domínios da cultura: produção, difusão e conservação do trabalho artístico e intelectual. Ou ainda pela ingerência estatal no processo de regulamentação das profissões de nível superior. Dessa forma, o Estado se impôs como grande concessionário dos padrões de legitimidade intelectual, decidindo quem são os verdadeiros representantes da “cultura brasileira”. (PEREIRA, 2007, p. 144)

É nesse contexto que os debates produzidos nas instituições de ensino sobre a cultura brasileira e, especialmente, acerca dos demarcadores da identidade nacional alçaram a mestiçagem como um dos seus símbolos. A produção dos intelectuais passou a figurar no cenário político brasileiro não somente na dimensão explicativa dos fenômenos sociais, mas na instituição desses símbolos e - mesmo que a vinculação com o Estado não tenha sido determinante para as reflexões produzidas por eles - a sua representação esteve atrelada aos

papéis de “analista, crítico, ou produtor de um modelo ideológico que expressasse uma identidade nacional” (PEREIRA, 2007, p. 145).

Contudo, viu-se a valorização cada vez maior “da competência de funcionários atestada por diplomas escolares ou universitários” (MICELLI apud SILVA, 2013, p. 37) a partir dos investimentos na formação técnica dos profissionais das instituições estatais, mais especificamente nas estruturas administrativas e “esse fenômeno de uma intelectualidade de Estado, tecnocrática, com uma atuação baseada na racionalidade e na eficiência, consolida-se nas décadas de 1950 e 1960, especialmente por meio da administração de Juscelino Kubitschek” (SILVA, 2013, p. 37).

Desta forma, o perfil do intelectual brasileiro passou a compreender não somente os atores sociais eruditos, letrados, que se apresentavam como autônomos na construção de projetos políticos e modelos sociais adequados para o país, mas também aos setores da burocracia do Estado, técnicos fundamentados nos valores de racionalidade e eficiência (SILVA, 2013).

No início dos anos de 1960 os intelectuais passaram a ser vistos de forma dúbia, para os setores ligados aos grupos de esquerda eles estavam “expostos a interesses, a ideologias e a valores que, por sua própria natureza, eram intrinsecamente conservadores, ou seja, que faziam parte do horizonte cultural conservador dos setores dominantes das classes alta e média” (SILVA, 2013, p. 38), deste modo, mesmo que se interessassem por uma modernização do país e tivessem perspectivas progressistas, por não defenderem uma transformação efetiva na estrutura social, reforçavam o *status quo*. Por outro lado, via-se na intelectualidade “uma efervescência política e cultural, orientada, sobretudo, pelas teorias e ideologias de esquerda” (PEREIRA, 2007, p. 145), assim, atestava-se que as propostas de reforma de base defendidas pelo governo de João Goulart tinham sido apropriadas por esses segmentos:

Implicito à cultura política da época estava a crença de uma união entre a intelectualidade e as massas. Orientados pelas ideologias sartrianas e gramscinianas sobre o papel do intelectual, uma parcela da intelligentsia da época se colocava enquanto responsáveis culturais da revolução em marcha. Essa crença explica a atração exercida pelo PCB enquanto organizador de uma “sociedade civil comunista” no Brasil ou a criação dos Centros Populares de Cultura (CPCs) que buscavam transformar a cultura em instrumento revolucionário junto às massas. (PEREIRA, 2007, p. 146)

A incorporação desses modelos fundamentou não somente as reflexões sobre as atividades dos intelectuais mais visceralmente ligados à administração do estado, mas também

às suas próprias formas de se engajar politicamente. Todavia, com a ruptura institucional ocorrida em 1964 que culminou com a instauração do regime civil-militar no país e com o “Ato Institucional Número Cinco”²⁵ (AI-5) em 1968 o cenário se alterou dramaticamente.

Enquanto os intelectuais de esquerda se dividiram entre a ação revolucionária, “constituindo movimentos de guerrilha urbana e rural [...] uma segunda parcela se concentrara nos terrenos da produção cultural e científica, muitas vezes apoiada pelo próprio governo militar” (PEREIRA, 2006, p. 147) e uma terceira se associa em grupos de resistência “no interior de uma imprensa alternativa, ligada ou não aos partidos de esquerda clandestinos” (PEREIRA, 2006, p. 147), outra parte, “presente principalmente em universidades ou em outras instituições de pesquisa, públicas ou privadas, onde a ditadura impôs novas exigências ao padrão de trabalho” (SILVA, 2013, p. 39-40) silenciou-se e passou a colaborar com o regime e “passaram a cumprir um papel de técnicos de Estado” (SILVA, 2013, p. 40).

Nesse sentido, a atuação intelectual de esquerda esteve intrinsecamente ligada aos modelos universalizados, enquanto os técnicos, especializados e afastados do engajamento político, se tornaram um sintoma daquilo que se converteria em tendência das sociedades no final do século XX como apontou Beatriz Sarlo (2007).

Os intelectuais ainda eram definidos tanto pelas suas ocupações técnicas na estrutura do Estado, quanto das suas atuações políticas engajadas seja na resistência ao regime vigente ou na sua manutenção. Uma das diferenças, importante destacar, foi o papel assumido por inúmeros artistas que utilizaram suas canções como forma de atuação social ligadas às perspectivas de esquerdas, como as músicas de protesto, ou por grupos que reivindicavam autonomia na produção artísticas, como os tropicalistas, refletindo assim sobre as relações entre arte e sociedade a partir da própria preocupação com a estética e com o mercado artístico:

²⁵ O Institucional Nº5 “autorizava o presidente da República, em caráter excepcional e, portanto, sem apreciação judicial, a: decretar o recesso do Congresso Nacional; intervir nos estados e municípios; cassar mandatos parlamentares; suspender, por dez anos, os direitos políticos de qualquer cidadão; decretar o confisco de bens considerados ilícitos; e suspender a garantia do habeas-corpus. No preâmbulo do ato, dizia-se ser essa uma necessidade para atingir os objetivos da revolução, com vistas a encontrar os meios indispensáveis para a obra de reconstrução econômica, financeira e moral do país. No mesmo dia foi decretado o recesso do Congresso Nacional por tempo indeterminado - só em outubro de 1969 o Congresso seria reaberto, para referendar a escolha do general Emílio Garrastazu Médici para a Presidência da República. Ao fim do mês de dezembro de 1968, 11 deputados federais foram cassados, entre eles Márcio Moreira Alves e Hermano Alves. A lista de cassações aumentou no mês de janeiro de 1969, atingindo não só parlamentares, mas até ministros do Supremo Tribunal Federal. O AI-5 não só se impunha como um instrumento de intolerância em um momento de intensa polarização ideológica, como referendava uma concepção de modelo econômico em que o crescimento seria feito com “sangue, suor e lágrimas”. D’ARAÚJO, Maria. O AI-5. Disponível em: <<http://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/FatosImagens/AI5>>. Acessado em: 10 jan 2017.

Com o processo de abertura política, o fim da censura e a amnistia, há uma relativa repolitização do debate intelectual no Brasil, mobilizados em torno da redemocratização. Durante esse período ocorrem um conjunto de transformações conjunturais e estruturais que ajudam a explicar a consolidação de uma nova identidade do intelectual no Brasil. (PEREIRA, 2007, p. 148)

Portanto, nesse sombrio e confuso cenário, houve um refluxo na atuação política desses atores, técnicos, professores acadêmicos, ligados às estruturas do Estado e o declínio de uma concepção ‘totalitária’ do intelectual’ (PEREIRA, 2007), classificados pela sua erudição engajada na luta para descortinar as contradições sociais e apontar as superações dos problemas. A crise dos sistemas de representação, a *insurreição dos saberesujeitados*, bem como assunção de posição de sujeito dos atores antes escamoteados nos debates “inaugura novas formas de ingresso na intelectualidade e na própria representação social desses autores” (PEREIRA, 2007, p. 148), ou seja, “de uma definição totalizante da intelectualidade ocorre uma clivagem, resultado da ‘profissionalização dessa categoria’, em diferentes tipos de intelectuais: ‘mediático’, intelectual de ‘partido’, ‘ligado a movimento social’, etc.” (PEREIRA, 2007, p. 150).

3.3 OS INTELECTUAIS DA PERIFERIA E A INSURREIÇÃO DOS SABERES

Seja bem-vindo ao lugar que Deus esqueceu
 Seja bem-vindo ao capítulo da história que o demônio escreveu
 Os personagens aqui não são heróis não
 Na nossa história estão no cemitério ou na detenção
 Ou no meio do mato se transformando em carniça
 Com vários tiros no corpo, esperando o IML que virá um dia
 Tô com o passado na mente e eu me lembro
 Cadáveres ensanguentados, fulano sentando o dedo
 Inúmeros enterros, quantos no IML por migalhas
 Quantos lutando por centímetros de cela, se matando por nada
 No Brasil é muito fácil morrer por lixo ou ser presidiário (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 3).

O timbre pessimista, triste, quase depressivo dos *rappers* Dum Dum e Eduardo na canção “Um lugar em decomposição” era composto pelo *sample* da música *In The Mood* da banda americana *The Whispers*. Ainda que a própria letra da canção já indicie a desolação, o canto por meio de um timbre carregado, pesaroso, potencializa a inteligibilidade da narrativa.

Dessa maneira, o convite feito pelo *rapper* Eduardo ao cantar Um lugar em decomposição no disco “Estamos de Luto” (1998) é uma chamada para ouvir, enxergar e sentir a história contada, analisada, sentida por uma série de atores históricos que por muito tempo foram invisibilizados pela história tradicional.

O canto sem esperança, triste, melancólico dos *rappers* pode ser entendido em um nível por um conjunto de situações que vão desde o contexto geral do país, como a grande crise do desemprego²⁶ nos anos 1990, os casos de violência perpetrados pelos agentes do Estado nos casos mais famosos como Carandiru, Candelária e Vigário Geral, desde os mais cotidianos como os cantados por inúmeros grupos de *rap*²⁷. Por outro lado, mas ainda conectado com esse cenário, temos o falecimento da mãe do Eduardo Taddeo em 1995 e a prisão do Dum Dum em 1996. O Facção Central estava de luto.

A utilização da música como forma de narrar aspectos da vida social e da história do país é uma das características mais marcantes do *rap* no Brasil. O Facção Central fortaleceu essa característica ao desenvolver maneiras de entender a configuração social do país a partir da fala dos marginalizados:

As ideias que giram em torno da noção de se ter voz adquiriram um lugar de destaque no rap produzido pelos brasileiros. Isso é uma dimensão da prática do *rap* que transcende qualquer delimitação espacial ou temporal. Ela é continuamente construída e realimentada como estratégia de informação, comunicação, inserção social e de participação menos assimétrica nas complexas relações de poder nas quais estamos todos enredados. (OLIVEIRA, 2016, p. 17)

Muito se tem discutido sobre a possibilidade dos atores sociais marginalizados, subalternizados, excluídos socialmente possuírem concretamente condições de falar. Em uma abordagem ultra influenciada por Karl Marx, Gayatri Spivak se indagou: *Pode o subalterno falar?* (2010). Discutindo como a história da Índia poderia ser contada a partir de novos pontos de vistas – principalmente dos subalternos - para contra argumentar as narrativas produzidas pela perspectiva dos colonizadores. Nesse sentido, Spivak (2010) assegura que a subalternidade é o resultado de relações de poder e não uma identidade. Para ela o conceito subalterno não contempla todos os grupos sociais excluídos, não é um sinônimo para atores

²⁶ Com o fracasso dos inúmeros planos econômicos do governo de Fernando Collor de Mello e a crise acirrada pelo seu impeachment, o Brasil se afogou em uma crise de desemprego que acometeu grande parte da população. Após a criação do Plano Real no governo de Itamar Franco e, posteriormente, com a eleição de Fernando Henrique Cardoso em 1994. A desesperança alcançou muitos outros setores da sociedade com a recessão que acompanhou a crise econômica mundial em 1998, a desvalorização do Real e as notícias baseadas em análises de economistas apontavam que “A taxa de desemprego nacional cresceu 38% nos quatro anos do primeiro governo de Fernando Henrique Cardoso. Passou de 6,5% para 9,0% da População Economicamente Ativa (PEA). Foram 2,2 milhões de desempregados a mais no país, o equivalente à população do Estado do Mato Grosso. No total, os brasileiros sem ocupação chegaram a 6,6 milhões em 1998” (TOLEDO, 1999).

²⁷ Principalmente os Racionais Mc’s com as canções “Homem na Estrada” e “Pânico na Zona Sul” e o Consciência Humana com “Tá na Hora” e “Rato Cinza Canalha” ganharam destaque dentro do cenário *Hip Hop* por também destacar nas suas narrativas histórias de violência policial.

sociais oprimidos, mas sujeitos e grupos sociais sem autonomia representativa²⁸ e silenciados pelo discurso do poder hegemônico.

O pessimismo da indiana que ao final da sua narração sobre o ritual Sati afirma que não existe trânsito entre as enunciações dos subalternos e a escuta do poder, evidencia a problemática da sua crítica²⁹ aos filósofos Michel Foucault e Gilles Deleuze a partir de uma perspectiva de poder engessada no binarismo dominador – dominado. Assim, para a indiana “poderíamos consolidar nossa crítica da seguinte maneira: a relação entre o capitalismo global (exploração econômica) e as alianças dos Estados-nação (dominação geopolítica) é tão macrológica que não pode ser responsável pela textura micrológica do poder” (SPIVAK, 2010, p. 42).

A abordagem do Fação Central sinalizou, contudo, como as relações de poder são mais dinâmicas do que a mera dominação social. Eduardo e Dum Dum se nutriram de uma cultura ambivalente, formada como crítica ao modelo urbano e capitalista, mas que só pôde ser alcançado por eles justamente pela extrapolação das redes de conexão do mundo globalizado. A música se tornou então uma evidência dessa dinamização dos encontros e das apropriações que possibilitaram formas de pensar as desigualdades sociais, bem como a própria história nacional ao apresentar maneiras destoantes daquelas empregadas através da *violência epistêmica*. Para Waldilene Miranda:

Trata-se de um discurso que reivindica a conscientização da sociedade em relação a um outro retrato do Brasil (fragmentado e concentrando elementos culturais heterogêneos) e acerca da dominação cultural. Permitindo assim, aos diversos grupos se identificarem e expressarem o sentimento de pertencimento em relação à nação (2008, p. 1).

Nesse ponto, era perceptível que os *rappers* reivindicavam outra posição no cenário social, não apenas no sentido econômico ou de desempenhar outros papéis, mas, sobretudo, de poder expressar outros retratos sobre a juventude, acerca da violência e de diversas outras contradições sociais a partir de uma tomada de posição na qual o próprio

²⁸ Spivak discorre sobre o que seria a representação a partir do idioma alemão. *Vertreten* como possuir uma procuração de terceiros com uma conotação de representação política discursiva enquanto *Darstellen* significa representar como performance, ideia mais ligada a arte a filosofia.

²⁹ A leitura que Spivak faz de Foucault e Deleuze é de que ao associar desejo e interesse no processo de agenciamento social eles ao mesmo tempo negam suas próprias bases filosóficas de fragmentação do sujeito e do viver em devir respectivamente. Em direção oposta, ela afirma que Marx quando descreve sua posição sobre os agenciamentos de classe dimensiona o sujeito em sua divisibilidade. Essa crítica estaria ligada principalmente à afirmativa quanto a possibilidade de locução do subalterno que Foucault defendeu, pois para Spivak o exercício retórico do francês ao defender essa possibilidade era apenas uma artimanha do poder hegemônico de “fazer a vez de” e “falar pelo” subalternizado.

marginalizado “vê no poder da palavra um espaço de intervenção, um modo de se fazer presente na sociedade, de colocar em circulação leituras de mundo e sentimentos que não fazem parte dos valores hegemônicos” (OLIVEIRA, 2016, p. 14). Isso contrasta com a crítica de Spivak (2010) sobre o caráter mediatizado do discurso do marginalizado pela fala do poder hegemônico do intelectual. Foucault tinha outro entendimento e argumentou:

O que os intelectuais descobriram recentemente é que as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente [...] muito melhor do que eles: e elas o dizem muito bem. Mas existe um sistema de poder que barra, proíbe, invalida esse discurso e esse saber. Poder que não se encontra somente nas instâncias superiores da censura, mas que penetra muito profundamente, muito sutilmente em toda a trama da sociedade. Os próprios intelectuais fazem parte deste sistema de poder. (FOUCAULT, 1998, p. 71)

Deste modo, até certo ponto existe uma convergência entre Spivak e Foucault, ambos assumiram a existência de uma relação de força entre os saberes produzidos pelos intelectuais e aqueles saberes oriundos de outros setores da sociedade. A diferença se apresenta na posição ocupada pela fala de cada um. Se para a indiana o saber dos subalternos só era alcançado por grupos não subalternos a partir da mediação dos intelectuais, para o francês “as massas não necessitam deles para saber; elas sabem perfeitamente [...] muito melhor do que eles: e elas o dizem muito bem” (FOUCAULT, 1998, p. 71).

Cabe aqui uma ponderação necessária: nas análises sobre o papel do intelectual Foucault e Spivak se referem às imagens universalizadas do intelectual. Enquanto Spivak parece acreditar que eles são pessoas acadêmicas, letradas e que desenvolveram instrumentos de entendimento sobre o mundo e sobre uma determinada história, Foucault coloca que o intelectual é aquele que luta “contra as formas de poder exatamente onde ele é, ao mesmo tempo, o objeto e o instrumento: na ordem do saber, da verdade, da consciência, do discurso” (1998, p. 71). Entretanto, quando discorreu sobre a luta do intelectual, o francês estava, sobretudo, analisando a relação entre teoria e prática, o que indica que sua percepção também estava ligada a figura do intelectual como um erudito. Apesar disso, a reflexão de Foucault quanto à participação dos intelectuais nos sistemas de poder apresentou um sinal da transformação que culminou na abertura para que novos atores desempenhassem o papel de intérpretes da sociedade a partir da insurreição dos saberes sujeitados.

A análise de Michel Foucault quanto à insurreição dos saberes escamoteados, dominados, sujeitados parece-me uma das grandes contribuições para a renovação da história intelectual. Por saber dominado, Foucault entendia dois aspectos, o primeiro seria “os

conteúdos históricos que foram sepultados, mascarados em coerências funcionais ou sistematizações formais” (FOUCAULT, 1998, p. 170) e principalmente:

Uma série de saberes que tinham sido desqualificados como não competentes ou insuficientemente elaborados: saberes ingênuos hierarquicamente inferiores saberes abaixo do nível requerido de conhecimento ou nível de cientificidade (FOUCAULT, 1998, p. 170).

Desta maneira, o campo da luta do saber é formado no conflito entre o saber *sem vida* da erudição e os conhecimentos desqualificados pelas hierarquias das ciências. Foucault pontua que esses saberes desqualificados estão, sobretudo, na fala localizada do que ele chama de saber das pessoas.

São nesses quesitos que as canções do Facção Central se configuram como instrumentos de exposição de um saber que foi escamoteado em vários níveis culturais e sociais³⁰. A partir do teor das suas narrativas sobre a estruturação da sociedade, ela potencializa também a compreensão acerca de como os atores marginalizados atuavam num cenário de acentuação das desigualdades socioeconômicas no país na virada do século XX para o XXI.

De uma forma semelhante a Foucault, Michel Maffessoli (1998) discute o problema da constituição e do impacto dos diversos saberes. Desde os intelectuais acadêmicos ligados a um saber crítico, duro, até os saberes comuns, que ele chama de senso comum, que é da ordem da razão sensível e não somente do sensível, isto é, segundo ele, houve a passagem de um saber que separava, serializava, fundamentado na dimensão racional para um paradigma que segue para além da perspectiva da coexistência de identidades fragmentadas, mas da coexistência orgânica entre paradoxos. Desse modo, não se exclui a razão, mas a coloca como apenas mais um aspecto do *vitalismo* da *socialidade*. A razão sensível é assim algo da ordem do senso comum, que não destaca, separa e serializa - como o paradigma moderno de conhecimento - mas contempla todas as esferas, diferente do irracionalismo romântico que negava a potência da racionalidade.

Na discussão sobre o exercício dos intelectuais que se voltam não somente para as relações de causa e efeito, das motivações e racionalidades que regem a ordem das coisas Maffessoli os classifica como intelectuais orgânicos. Muito diferente, entretanto, da abordagem

³⁰ No nível cultural temos as críticas a estética do *Hip Hop* e sobretudo do *rap* por uma série de discursos que negavam a pertença do *rap* ao campo musical. No campo social todo o processo de exclusão social dos atores marginalizados, como a falta de condições básicas de vida, educação e as violências físicas sofridas pelos agentes do Estado também fazem parte do processo de desqualificação do saber das pessoas.

de Gramsci. A organicidade que Maffesoli se refere é a do caráter da *unicidade* das dimensões racionais e sensíveis. É nesse ponto que a obra dele abre espaço para a reflexão de como a arte (na sua condição criativa) é uma razão sensível. Maffesoli aponta, assim, como o sensível não é apenas uma dimensão secundária na construção da realidade, ele é central num processo de “iluminação pelos sentidos”:

A política, evidentemente, que se tornou um vasto espetáculo de variedades que funcionam mais sobre a emoção e a sedução do que sobre a convicção ideológica; mas, igualmente, o trabalho, onde a energia libidinal exerce um papel importante; e não esquecendo todas as efervescências musicais e esportivas que são tudo menos racionais. Tudo isso mostra que existe uma dialética entre o conhecimento e a experiência dos sentidos. Mas, à diferença do “sensualismo” do século XIX, tal dialética não é apenas um processo individual, mas tem uma forte carga social. Pode-se até dizer que ela é o fundamento de todo saber lúcido relativo aos fenômenos sociais em sua globalidade (MAFFESOLI, 1998, p. 192).

Desta maneira, compreender as canções dos *rappers* como produções intelectuais é um exercício de compreensão do processo histórico. A crise dos sistemas de representação nos impele a perceber como os diversos grupos pensam, sentem, atuam, codificam e decodificam a realidade e como passaram a sustentar isso tudo a partir do pertencimento a uma localidade, na experiência vivida sobre o que se enuncia. O intelectual marginal é, então, alguém que tomou uma posição de sujeito na sua reivindicação sobre ter voz e atua para superar as tentativas de silenciamento do seu discurso nas diversas esferas da sociedade, se impôs e se nutriu “do discurso dominante, rasurando-o, explicitando as contradições desse discurso; produz seu próprio lócus de enunciação e luta para consolidá-lo” (OLIVEIRA, 2012, p. 39).

Neste sentido, assumir que os *rappers* se configuram como intelectuais marginais está conectado com essas transformações e como suas atuações rasuram os modelos universalizados, já que a vivência ganhou novo foco na inteligibilidade do mundo a partir da insurreição dos saberes sujeitados e da falência do projeto iluminista que norteou por séculos as formas de lidar com o conhecimento, sendo uma delas a desvalorização do vivido, das sensibilidades, o enorme apreço pela razão e a busca pela verdade através dos rigores científicos.

Diante disso, o marginal aqui não se refere ao geográfico, ao econômico ou jurídico, como sinônimo de segregado³¹, mas se refere ao processo de lutas nas quais as

³¹ A utilização dessa exclusão como artifício para atuação na sociedade rasura o binômio pobreza e privação como significado de periferia e margem, desta maneira, concordo com Tiarajú D’andrea (2013), a periferia e a margem devem ser entendidas também como potencialidade. A potencialidade que D’andrea defende é ambivalente, ao mesmo tempo que carrega um teor emancipatório subjaz os usos mercadológicos que exprimem

narrativas produzidas por indivíduos que “não possui necessariamente saber da erudição livresca, é morador da periferia pobre dos grandes centros urbanos do Brasil” (MIRANDA, 2009, p. 4) confrontam a centralidade dada a uma maneira de se produzir conhecimento a partir de projeções totalizantes e globalizantes. O intelectual não designa somente uma condição social ou profissional, mas subentende a opção polêmica de uma posição ou alinhamento ideológico de alguém que toma uma posição discursiva ao pensar o mundo a partir do que sente e pensa na localidade.

Contudo, com a irradiação dos saberes e a emergência de diversos grupos como os movimentos de lutas pelos direitos civis negros, femininos e aqueles ligados às lutas pela liberdade sexual viu-se fragmentar as narrativas³². O conteúdo da análise não possui mais a primazia, agora, leva-se em conta especialmente o processo de identificação entre os interlocutores.

Nessa perspectiva, a constituição desses intelectuais marginais é realizada a partir do deslocamento discursivo que desenvolve a assunção do lugar de sujeito do discurso. Ao narrar, aglutinam diversos atores sociais excluídos a partir das mesmas experiências do enunciador, publicizando-as “em uma primeira instância, em prol de suas questões subjetivas, por uma afirmação da identidade pessoal e em outro plano, (não necessariamente posterior, podendo ser concomitante) por uma (re) afirmação dos que se identificam, se reconhecem” (MIRANDA, 2009, p. 5-6).

Assumir que esses indivíduos são intelectuais marginais nos conduz a problematizar sua atuação. Se Oliveira e Miranda argumentam que as principais características dessa atuação é a produção de um discurso subversivo e de rasura respectivamente, devemos ponderar como a partir da fragmentação das identidades e das reflexões sobre o lócus enunciativo das narrações pode-se generalizar essas afirmações. No caso do Facção Central, os versos cantados por Eduardo e Dum Dum podem ser entendidos como rasura, por entrarem na luta por apresentar um discurso subversivo no que toca as análises sobre a violência urbana e os retratos sociais produzidos sobre a juventude pelos diversos setores da sociedade, principalmente pelos meios de comunicação. No entanto, assim como criticamos a essencialização da imagem dos intelectuais realizadas por Spivak e Foucault, é necessário pontuar que a proposição progressista de luta pela justiça de Oliveira também é delicada.

uma celebração da pobreza. No caso Facção Central considero a potencialidade mais no campo da rasura e das relações de força e não na celebração da pobreza.

³² A fragmentação fez surgir o complexo campo de lutas discursivas que envolvem a propriedade sobre o dito e o protagonismo.

A fragmentação do sujeito nos indica que o mesmo indivíduo pode ocupar diversos espaços e encenar papéis múltiplos, assim as narrativas também são fragmentárias e suas atuações se tornam ambivalentes, como defendeu Waldilene Miranda:

O intelectual em destaque deve ser pensado a partir dos diversos posicionamentos assumidos em diferentes contextos do seu cotidiano. E mesmo que, ao analisarmos um conjunto de performances, nos deparemos com discursos e circunstâncias ambivalentes, devemos ter em mente que esta faz parte da dinâmica cultural e de suas complexas relações assimétricas. A ambivalência não tem que ser resolvida, ela é um reflexo da simultaneidade de posições dissonantes assumidas por diferentes indivíduos em qualquer parte do globo, e esta não é uma característica restrita aos intelectuais (MIRANDA, 2012, p. 42)

Acentuar a ambivalência da atuação intelectual marginal é reconhecer que em certos aspectos suas narrativas seguiram uma linha de insurreição de uma determinada análise escamoteada e em outras reiteravam posicionamentos hegemônicos, a exemplo da recorrência do caráter sexista, machista e muitas vezes misógino das suas canções como discutido anteriormente.

No que toca à percepção do intelectual marginal como propagador de um discurso subversivo, como defendeu Cleber Oliveira (2012), essa é uma ponderação unidirecional. Os *rappers* são atores sociais, com trajetórias, memórias, sensibilidades e com uma presença em um tempo específico, ou seja, são pessoas com formações diversas, identidades fragmentadas e posições ambivalentes. Nesse sentido, as suas canções também apresentavam essas marcas e suas narrativas, deste modo, não podem ser resumidas a simples noção de atuação subversiva. Elas apontam as contradições dos seus locutores. Norberto Bobbio, como já citado, defendeu que existem intelectuais que promovem dissenso, enquanto outros promovem consenso. Seguindo esse caminho, mas me afastando em determinado ponto, compreendo que todos intelectuais promoviam narrativas ambivalentes, sejam eles os mais tradicionais ligados à erudição ou os novos intelectuais, chamados aqui de marginais. A atuação de Eduardo e Dum Dum é um sinal de que nenhum ator social é rígido o suficiente para sustentar apenas posições transformadoras e nem totalmente conservadoras.

Especificamente sobre a forma como os integrantes do Facção Central compreendiam o papel das suas canções, Eduardo ponderou:

Tem maluco que fala que tava (sic) no crime e tal, ouviu uma letra e outra e se endireitou então é complicado. A sua intenção é que isso aconteça, só que o problema é tipo assim, imagina, o *rap* é uma gota no oceano, se o *rap* é um bom conselho, contra uma vida toda conturbada, uma situação drástica, não adianta você ter um puta (sic) *rap*, um bom conselho, mas não vai encher a barriga de ninguém (ENTREFACÇÃO, 2003).

Desta maneira, o *rapper* reconhecia as limitações do *rap* como uma canção de aconselhamento, mas ainda assim reforçava seu caráter de instrução. Essa instrução era realizada nas composições a partir dos enunciados produzidos nos versos:

Meu som é pra pensar pra ladrão raciocinar [...]
Quero minha voz dando luz pro presidiário
Denunciando a podridão do sistema carcerário
Tirando a molecada da farinha (TADDEO, 1999, CD1, faixa 2).

Evidentemente, o enunciado “meu som é pra pensar” denota uma posição de intencionalidade, de desejo imperativo, para o enunciatador o *som* não é para ser dançado ou apenas contemplado, a canção é um instrumento de reflexão. Nesse sentido, a utilização do sujeito presidiário em conexão com o verbo denunciar indica a ligação com esse segmento, o adjetivo *podridão* nos leva a perceber a forma como o sistema carcerário era caracterizado como um espaço de degradação e a sequência do verso concretiza a noção de como entendem o seu *rap* como saber pedagógico que busca politizar.

Nesse ponto, os intelectuais Eduardo Taddeo e Washington Santana não estavam a serviço do poder dominante, como Gramsci discorreu sobre os artistas intelectuais, nem poderiam ser alcunhados como orgânicos a maneira do italiano, pois as suas identificações extrapolavam a classe. Por outro lado, os *rappers* do Facção Central não eram intelectuais exilados na perspectiva de Said³³, pois eles se valiam da noção de pertencimento a um grupo e como grupo para construir suas narrativas:

O meu assunto é favela farinha detenção
Sou locutor do inferno até a morte
Facção é uma gota de sangue em cada depoimento [...]
Meu ódio, meu verso, combinação perfeita
Revolta do meu povo é o veneno da letra. (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 2).

Ao mesmo tempo em que podemos perceber a constituição de si como enunciatador que depõe e locuciona – “sou locutor do inferno” - sobre o que se fala, “meu assunto é favela”

³³O historiador palestino Edward Said, em uma abordagem tanto prescritiva quanto analítica, argumentou sobre o intelectual como alguém que deve falar a verdade ao poder e possuidor de uma “vocação para representar, dar corpo e articular uma mensagem, um ponto de vista, uma atitude, filosofia ou opinião para (e também por) um público” (SAID, 2005, p. 25). Said, se utiliza da sua própria experiência enquanto historiador e ativista da causa palestina para discorrer sobre a relação entre o pensamento e a atividade do intelectual na esfera pública. Para o palestino, o intelectual deveria se associar aos oprimidos, porém não se conectar organicamente como o proposto por Gramsci. Segundo Said, o intelectual deveria se associar às lutas por justiça, mas manter-se independente de vinculações sociais específicas, ser um *outsider*, um exilado. É importante perceber que Said enquanto palestino que lutou pelo reconhecimento da sua região como Estado possui essa marca diaspórica que o torna cético quanto ao pertencimento.

e como se fala, “meu ódio, meu verso, combinação perfeita” alicerça a identificação em o que se fala, como se fala em a “revolta do meu povo é o veneno da letra”. A utilização do pronome possessivo *meu* indica a filiação. A análise ganha o contorno da energia vital da propriedade sobre o que se fala.

Bem, chegamos a um ponto onde é necessário pensar a seguinte questão: se a fragmentação das identidades e ambivalência das narrativas são marcas dos atores sociais desse tempo dito pós-moderno, o que seria então ser intelectual? Por que assumir que a atuação artística de um grupo de *rap* é também uma atuação intelectual?

No Brasil, os *rappers* assumiram os papéis de “locutores do inferno”, como cantou Eduardo, ou seja, com o refluxo dos modelos intelectuais vigentes até a redemocratização esses novos atores passaram a questionar as maneiras pelas quais os meios de comunicação, a academia e o Estado se relacionavam com os grupos sociais mais vulneráveis socialmente, tanto no nível da representação quanto da explicação das contradições sociais. Não somente isto, os *rappers* passaram a atuar socialmente se apresentando como aqueles que conheciam tais contradições sociais de forma profunda pôr as terem vivenciado de forma visceral. Por isso diziam ter as melhores condições de produzir os retratos mais coerentes sobre as desigualdades sociais, o racismo e, sobretudo, sobre a violência. Apropriaram-se de modelos explicativos produzidos em outras esferas da sociedade, mas as utilizaram a partir dos seus próprios alicerces³⁴ – a cultura de rua - nas narrações sobre uma “realidade” brasileira.

Ao produzir suas canções os *rappers* deram um duplo salto: invadiram a cena dos debates referentes às análises sociais (crime) e das representações culturais (juventude). Passaram a narrar à nação a partir da periferia e ao mesmo tempo utilizaram-se de outros mecanismos que não aqueles legitimados pelo saber científico – logocêntrico, conseguindo grande visibilidade entre seus pares e até mesmo fora da sua rede³⁵. É nesse sentido que as narrativas do Facção Central evidenciam a potencialidade do *rap* como um veículo múltiplo que aglutina ao mesmo tempo a realização de uma expressão artística e a de difusão de ideias.

³⁴ O venezuelano Daniel Mato (2004) ao analisar o cenário editorial e as noções de práticas intelectuais na América Latina no final do século XX discorreu como essa prática e a representação desse indivíduo alcunhado de intelectual estava ligada ao universo acadêmico das universidades e isso gerava um duplo problema. Primeiro o da autocontemplação das produções realizadas naquele espaço e em segundo o escamotear de outras produções que extrapolavam o mundo acadêmico. Na narrativa sobre a potencialidade das produções que nascem fora dos meios acadêmicos Mato discorre sobre as atuações de Augusto Boal, do Olodum e de Eduardo Pavlovsky, bem como dos movimentos indígenas, *afro-latino-americanos*, feminista e os diversos movimentos de expressões musicais como o rock para demonstrar como essa prática “não se torna significativa apenas do ponto de vista político, mas também por seu poder de estimular desenvolvimentos teóricos inovadores [...] incide não somente na eleição de temas, mas também na reflexão ética e epistemológica” (MATO, 2004, p. 93).

³⁵ Sobre essa extrapolação discutirei mais no ponto que toca a acusação de apologia ao crime sofrida pelo grupo.

No caso da atuação intelectual dos *rappers* do Facção Central, a canção era, principalmente, o instrumento de exposição das suas ponderações, sendo o discurso pedagógico a principal característica das suas composições.

Portanto, de acordo com a atuação dos *rappers*, surgiu um novo elemento para consideração da atuação intelectual: o lócus enunciativo. O lugar de fala se constituiu como um mediador entre o modelo engajado e o especialista. Enquanto o modelo engajado encontrou saturação justamente pela sua tentativa de falar por grupos do qual não fazia parte necessariamente e o especialista se viu refém da busca por uma objetividade nos diagnósticos realizados, o intelectual da periferia congregava o engajamento a atividade especializada a partir do pertencimento. Assim, ao afirmarem a legitimidade da atuação pela presença na periferia eles acabaram por assumir um tipo de atuação que não se restringia apenas ao *show*. A sociedade havia se tornado o palco e eles atuavam de maneira autoproclamada como legítimos representantes da periferia.

3.4 A PEDAGOGIA NA REFLEXIVIDADE DAS NARRATIVAS

Uma das três formas principais pelas quais as canções do Facção Central apresentavam sua dimensão pedagógica era a composição da narrativa a partir de “conflitos internos”, isto é, ela foi desenvolvida pelas ponderações do narrador através da apresentação das descrições, dúvidas e conclusões apresentadas sobre a sua participação nas sociedades descritas nas narrativas.

Ei carcereiro faz favor
 Vou te explicar meu veneno, o meu artigo
 A **bronca** que me condenou
 A minha casa já caiu faz um tempo
 Uns 20 anos pode crer maluco pelo menos
 Dei falha, nasci pobre, presidiário
 Da detenção sem muro
 No nosso único sistema, o carcerário
 Acorrentado às drogas, vítima da cocaína
Encarcerado num caminho sem perspectiva
 Eu nasci nisso, vivo nisso e vou morrer aqui
 E até mesmo no inferno essa prisão imaginária vai me perseguir (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 8, grifo nosso).

O trecho citado é da canção “Detenção sem Muro”. Produzida pelo *sample* da música “*The look of love*” de Isaac Hayes e cantada apenas por Eduardo, a narrativa apresenta a trama de um personagem que reflete sobre a sua própria condição social. A canção não é somente rica por desenvolver uma descrição de como o narrador expõe as estruturas sociais e

as experiências de marginalização, mas acima de tudo por fazê-lo apontando para as consequências das tentativas de superação desse estado de coisas, isto é, da vida degradada pela pobreza e violência permanente. Degradação esta responsável pela instituição de estigmas, “é marca de nascença, um passado que não se apaga, vim do revólver, cocaína, parte pobre” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 8).

A prisão não era o local reconhecido como espaço de reintegração e ou punição penal, mas o do constante sofrimento causado pela degradação social e pelas impossibilidades de superação efetiva dessa combinação. A prisão, então, era o próprio limite do narrador enquanto alguém que sofria com uma organização social distópica. Limite entre a possibilidade de significar as experiências desse universo e a impossibilidade de superá-la. Era alguém “encarcerado em um caminho sem perspectiva”.

Na reflexão sobre as tentativas de fuga, isto é, para os esforços de superação, a consequência era a mesma para as duas formas. Na primeira, na qual é apresentado o desejo de que “nenhum **gambé** me mate, eu tô à **pampa** de cadeia, crack, quero estudo, escola pra todos os manos, eu quero pra parte pobre dignidade, um tratamento humano” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 8), a consequência foi colocada através do enunciado “prisão perpetua pra esse fulano” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 8). Na segunda, o crime foi apresentado como “impossibilidade”, pois a morte era a consequência das tentativas de ultrapassagem dessa condição social a partir da prática de crimes. Assim, o limite do narrador é alcançado e o universo social distópico se mantém, seja pela sua capacidade de suplantação da reação do “detento armado” através da morte, seja pela transferência de um aprisionamento “imaginário” para um encarceramento “concreto” do “detento” em busca da dignidade:

Me recordo quantas fugas deram em nada
 Detento armado no crime, cabeça premiada
 Mão algemada, sangue, finado na barca
 Destino certo, rumo ao inferno é a próxima parada
 Forço a mente, mas não lembro um mano que deu fuga
 Algum fulano até tentou mas fracassou na **PT** de um filho da puta
 O sol daqui não é quadrado em forma de caixão
 Não existe grades, mas sepultura
 Aqui na detenção não há distinção de idade, sexo, cor
 Preto, branco, pivete, sejam bem-vindos ao nosso corredor
 Eu vou botar fogo no colchão, eu vou buscar refém
 Quero a presença de um juiz aqui, tenho direitos também
 Rebelião na minha mente, sangue e ódio
 Ou cumprem à risca minhas exigências ou prepara a lista dos óbitos
 Número um, recuperação aos detentos das grades de ferro
 Número dois, chega de cadáver, eu quero um breque no cemitério
 Número três, eu quero usufruir dos tais direitos humanos
 Número quatro, gambé desarmado bem longe dos manos
 Ei carcereiro até a próxima pode crer

Se eu não der fuga na noitada amanhã a gente se vê (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 8).

Nesse sentido, a dimensão pedagógica da canção pode ser encontrada no paradoxal jogo de superação e permanência, pois, o narrador desejava ultrapassar essa condição, mas pelos seus limites as únicas formas encontradas não são efetivas e, assim, ele se tornava ao mesmo tempo o “detento sem muro” e seu próprio “carcereiro”, responsável pela sua própria vigilância. Ele não era o vigilante armado, policial, repressivo, mas o carcereiro responsável pela sua manutenção na ordem por não encontrar uma perspectiva positiva de superação. Enquanto carcereiro ele detém a “rebelião na mente”. Esse é o conflito psicológico fundante da canção “Detenção sem muro” que fundamentou a construção de uma diegese distópica.

Ainda que “Detenção sem muro” seja uma narrativa distópica não houve uma alteração do recorrente teor pedagógico das canções do Facção Central. Mesmo com o detalhamento de um universo profundamente marcado pela degradação social, vigilância e opressão, o crime é apresentado como uma possibilidade ineficaz de transformação. Além disso, o único caminho proveniente de uma busca por dignidade, a educação, é apresentada como uma ameaça ao status quo social na diegese.

Nesse exercício, entre ficção e realidade, o Facção Central ratificou mais uma vez sua posição de que o crime é instrumento falho, mas sem demonizá-lo, ao passo que a educação como caminho era suplantada pelas forças de manutenção da ordem social, bem como ao apresentar a sua própria racionalidade como vigilante, o enunciador incidiu sobre a necessidade do autocontrole – ou controle dos sentimentos de ódio e revolta - como forma de evitar trilhar o caminho do crime. Assim, o fiador do discurso apresentou um tom explicativo a partir de um caráter perplexo sobre as possibilidades de superação de uma vida regida pela lógica da “Detenção sem muro”.

Enquanto em “Detenção sem muro” a narrativa se desenvolveu a partir unicamente da voz do narrador, a canção “Anjo da Guarda vs Lúcifer” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 12) seguiu semelhante desenvolvimento acerca dos conflitos psicológicos, mas com alguns elementos distintos: A) Os dois *rappers* “encenavam” personagens na canção. Eduardo expressava as falas do personagem intitulado ‘Lúcifer’ e Dum Dum do “Anjo da Guarda”. B) A narrativa foi realizada pela contraposição das argumentações dos personagens:

Tire a cruz do pescoço, esqueça igreja religião.
 Numa **M10** está sua nova oração.
 Chega de terno e gravata, bíblia embaixo do braço,

Dizimo pro pastor, fé e nada no prato.
 Não tem carro, moto, sequer uma bicicleta
 Só um cômodo de dois metros na favela
 Não mete um B.O, não trafica uma farinha
 Daqui a pouco vai estar rebolando na esquina
 Tem Rolex no sinal Mitsubishi
 Cata os dólares e busca o que quiser na vitrine
 Ninguém tem dó da sua panela cozinhando vento
 Honestidade não dá joia, nem apartamento
 Adicione os ingredientes da receita
 Pra dinheiro sempre tem a fórmula perfeita
 Entupa o pente, invada a mansão de **Glock**
 Faça uma trilha de sangue a caminho do cofre
 Ou enterre crianças vendendo crack na quebrada
 É Golf GTI, é **goma** mobiliada
 Ou faça o gerente cooperar com a quadrilha
 Ele te dá o banco se sequestra a família
 Sem dó, sem pena, deixa o sangue escorrer
 De dentro de uma Mercedes ele cospe em você
 Chega de ser o mendigo comendo lixo
 Quem quer vencer não espera milagre de um crucifixo
 A benção tá numa PT niquelada 13 tiros
 Escute Lúcifer seu amigo (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 12).

Essa estrofe da canção foi cantada por Eduardo encenando Lúcifer. Na trilha desse personagem, o caminho para superação das mazelas apresentadas na narrativa - moradia precária, pobreza e falta de compaixão perante as dores – seria a prática de crimes que possibilitaria o reconhecimento através do consumo. A honestidade e a fé são descritas, assim, como características que impossibilitavam a transformação por promover uma passividade que resultaria na permanência da condição social apresentada, enquanto o ódio, a falta de compaixão e a revanche são elencadas como elementos fundamentais para a mudança desse status.

A contraposição do personagem Lúcifer foi realizada pelo Anjo da Guarda, encenado por Dum Dum. Ele reconhece todas as mazelas apresentadas por seu antagonista, no entanto, apresenta as consequências de quem trilha o caminho apresentado pelo seu opositor, prisão e morte, como no verso “seja outro ladrão de banco no necrotério, seja o traficante vendendo seu crack tomando rajada do gambé do DENARC” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 12). Os versos do “Anjo da Guarda” ressaltam que “Sua vida e sua liberdade valem mais do que ouro de qualquer quilate” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 12) e desmontam a ideia de que o crime seria a única solução. A educação é colocada então como o caminho de efetiva transformação consonante com a busca pela felicidade:

Aperta o gatilho, não vai ser feliz
 B.O. não é vitória, é solidão no xis [...]
 Escute a sirene cortando a tarde
 Mão na cabeça, pá chama o padre

Só quem vive no fundo de uma cela sabe
 O que é ser pro sistema outro número na grade
 Entupir o tambor e atirar no empresário
 Não coloca comida no armário
 O valor não tá na etiqueta
 Estar vivo é a chave perfeita
Não tente vencer no latrocínio
É vela acesa, sangue, homicídio
Aí quem escolhe o revolver ao invés do livro
Ganha flor em 2/11 ou visita no domingo
Escute o anjo da guarda antes do tiro (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 12, grifo nosso).

A maneira como a canção foi desenvolvida expôs como a oposição entre os personagens estava calcada em uma disputa. Essa disputa não estava materializada em um aconselhamento face a face, mas no conflito particular de um sujeito oculto. Diante disso, tanto o “Anjo da Guarda” quanto o “Lúcifer” eram “vozes” que destacavam as duas possibilidades de ação, crime e estudo, e as consequências de cada decisão.

A utilização de alegorias para construção dos personagens é um sinal de como o fenômeno religioso se tornou importante instrumento do ordenamento ético nas periferias paulistanas, isto associado, sobretudo, ao crescimento acentuado dos grupos pentecostais no Brasil. Segundo Ricardo Mariano, a expansão pentecostal no país acelerou-se “acentuadamente a partir da década de 1980, momento em que esse movimento religioso passa a conquistar igualmente crescente visibilidade pública, espaço na tevê e poder público partidário” (MARIANO, 2008, p. 69). Esse crescimento vertiginoso afetou as zonas de maior vulnerabilidade social, pois “o Pentecostalismo cresce, sobretudo, na pobreza e na periferia das regiões metropolitanas. Seus fiéis concentram-se majoritariamente na base da pirâmide socioeconômica” (MARIANO, 2008, p. 71). Isso ficou muito destacado na fala de Eduardo sobre a presença de igrejas no Sinimbu:

Aqui tinha umas igrejas evangélicas que tinha a parte do chá, do bolo da refeição, e você acabava indo pra comer porque muitas vezes você não tinha o que comer em casa, então, você acabava indo em uma igreja ou outra com essa intenção, e lá tinha pregação e tal, e, não desrespeitando nenhuma religião, respeito todas, mas, assim, não mexeu comigo (FERREZ entrevista Eduardo Taddeo, 2016).

Ao falar sobre a presença das igrejas evangélicas no Sinimbu, Eduardo destacou que o *rap* gerou um impacto que causou identificação, diferente das pregações religiosas, entretanto, apesar da afirmação de que a religião não havia “mexido” com ele, era possível encontrar elementos simbólicos da religião cristã em várias de suas canções, a exemplo de “Anjo da Guarda x Lúcifer”, isto, pois, inegavelmente a ética cristã se tornou uma orientação

entre as relações de indivíduos nas periferias paulistanas nos anos 1990, como afirma D’andrea:

Fenômeno importante das periferias paulistanas nas últimas décadas foi o crescimento do número de adeptos de igrejas evangélicas. As causas desse crescimento são várias, entre as quais vale citar: o forte apelo proselitista das igrejas evangélicas; a necessidade de uma ética regulatória que orientasse as relações entre os indivíduos, fundamentalmente nos bairros periféricos; a possibilidade de um ordenamento na conduta individual; os ganhos materiais e simbólicos advindos da pertença a uma comunidade; a conexão entre o discurso de algumas igrejas evangélicas e o discurso de prosperidade em voga em vários setores sociais; a possibilidade de sobrevivência ofertada pela pertença à comunidade evangélica em contextos violentos, dentre outros [...] este crescimento relaciona-se de maneira direta com a busca por uma ética regulatória em contextos violentos, além de ser um tema presente na narrativa periférica (D’ANDREA, 2013, p. 17).

A seara religiosa influenciou inúmeros grupos de *rap* que passaram a incorporar³⁶ elementos simbólicos do cristianismo nas suas canções, seja para analisar ambiente de degradação social envolvendo violência, tráfico e o consumo de drogas como o Racionais Mc’s, “Será que Deus deve estar provando a minha raça? É só desgraça...” (ALVES, 1997, 1 CD, faixa 10), para caracterização dos agentes de segurança pública, “Demônio de farda só vem pra fazer mãe chorar, sempre!” (REALIDADE CRUEL, 2003, 1 CD, Faixa 2) como o grupo Realidade Cruel, assim como para utilizar as definições religiosas como um marco ético regulatório na canção “Babilônia” dos *rappers* do Império Z/O “Quando o céu desabar, você vai estar preparado? Repercussão vai para ladrão e para puta de estrada! Quem adere a iniquidade entra no clique, no clique, e vai para o fio da navalha” (IMPÉRIO Z/O, 2000, 1 CD, Faixa 4). Eduardo e Dum Dum incorporaram essa dimensão religiosa ao seu arsenal de rimas em “Anjo da Guarda x Lúcifer”, com um tom de aconselhamento a partir de um caráter preventivo e uma corporalidade temerosa, o *ethos* do fiador do discurso pedagógico, nesta canção, se exhibe enquanto orientador.

Deste modo, tanto em “Detenção sem muro” quanto em “Anjo da Guarda X Lúcifer”, Eduardo e Dum Dum expressaram nas canções uma diegese voltada para momentos limites de dúvida de personagens acerca da tomada de posição perante a degradação das suas próprias vidas provenientes de realidades distópicas. A partir dessas construções, o discurso pedagógico se apresentou a partir de enunciados que versavam sobre as possíveis consequências de cada decisão realizadas, assim, ambas apresentaram o crime como uma

³⁶ Além da incorporação da simbologia cristã nas letras, muitos *jovens* se converteram e passaram a utilizar o *rap* como uma música de louvor e pregação a partir da formação das bandas, a exemplo do Apocalipse 16 e Expressão Ativa.

forma ineficaz de superação das agruras e a educação como um instrumento de busca por dignidade.

3.5 NARRATIVAS SOBRE O CÁRCERE

Nos últimos anos do século XX e no início do XXI vários *raps* versaram sobre o cotidiano das prisões e acerca do sistema carcerário brasileiro. O Racionais Mc's alcançou grande repercussão com a canção Homem na Estrada que versava sobre o estigma carregado por apenados no Brasil - “A justiça criminal é implacável, tirou sua liberdade, família e moral, mesmo longe do sistema carcerário. Te chamarão pra sempre de ex-presidiário” (PEREIRA, 1993, LP, Lado B, faixa 1) – e também com a paradigmática “Diário de um detento” que versava sobre cotidiano e massacre dos internos da Casa de Detenção de São Paulo, popularmente denominada de Carandiru. O grupo Realidade Cruel em sua canção “Dia de visita” tematizou a saudade e a expectativa dos presos com relação a visita dos familiares às prisões, “sinto uma grande vontade de chorar ao ver a minha mãe aqui vindo me visitar, talvez se eu tivesse pensado um pouco mais, talvez hoje eu não estaria atrás de uma cela num pátio de um presídio numa triste tarde de domingo” (REALIDADE CRUEL, 1998, 1 CD, faixa 3):

O cárcere, entretanto, não foi tematizado apenas por atores sociais não apenados:

A partir de 2000, livros escritos por homens presos ou recém-saídos da prisão ganharam as páginas dos suplementos culturais dos grandes jornais e revistas, fosse porque publicados por casas editoriais médias ou grandes, fosse porque parece haver, hoje em dia, maior curiosidade em torno da vida na prisão (PALMEIRA, 2009, p. 8).

Não apenas livros foram escritos por detentos. No final da década de 1990 os grupos Detentos do *rap* e o 509-E se formaram na Casa de Detenção de São Paulo, aprofundando ainda mais as narrativas sobre a vida nas prisões a partir das falas dos próprios atores em situação de privação de liberdade.

As narrativas desses grupos voltaram-se para a relação entre o encarceramento e a liberdade, “tem muito mano certo no movimento errado, hoje eu sei que sem ela é embaçado, mesmo na favela dê valor a ela [...] ela não é a vida, ela não é a morte, ela é meu sonho, [...] pela janela eu vejo cara dela, esperança do mundo, meu sonho, liberdade” (DETENTOS DO RAP, 2001, 1 CD, faixa 3) e para o tenso cotidiano das prisões, “aqui é foda não tem comédia, o clima é de tensão, maldade, inveja. A destruição mora nesse lugar e mesmo assim não deixei me levar. Soube chegar na humildade e pá. Faça o contrário e caro pode te custar” (509-E, 2000, 1 CD, faixa 6), buscando-se sempre apresentar o caráter desumano desses

cenários e caracterizá-los como espaços de profunda degradação da condição humana. Essas abordagens também estavam contidas nas narrativas construídas pelo Facção Central sobre o cárcere, todavia houve uma mudança significativa na maneira como o grupo cantava o cárcere após a prisão do *rapper* Dum Dum em 1996 por tráfico de drogas:

Na época que fui preso era porque eu fazia mesmo coisa errada, tava ali cantando, tipo mano, falando e não fazendo, tá ligado? Aquilo que eu falava. Então, aí acho que foi um puxão de orelha, né? Aí fui lá pra dentro, aí falei 'não quero mais saber disso aqui, quando eu sair daqui é só rap e pá'. E foi aprendizado. Fiquei três meses lá pra aprender que o crime não compensa mesmo (FACÇÃO CENTRAL, Fortaleza – CE, 24 out. 2015).

Ao recordar a experiência da prisão, Dum Dum apontou que ser preso, privado do contato com a família, principalmente da mãe e da sua filha recém-nascida, o fez refletir sobre a vida. Isso indica a própria ambivalência da sua atuação. Enquanto cantava músicas que almejavam ser pedagógicas, incentivar reflexões e direcionar os “manos” para outros caminhos estava praticando os mesmos delitos daqueles aos quais direcionava suas performances. Por outro lado, a fala do *rapper* evidencia como ele compreendia a própria expressão artística. Cantar uma coisa e fazer outra? Situação bastante negativa para aqueles atores sociais que defendiam suas músicas como instrumentos capazes de explicar a organização e as assimetrias da sociedade brasileira, bem como por descortinar as armadilhas construídas para capturar “os manos”, seja através da prisão ou da morte.

Nesse sentido, ao recordar da prisão o *rapper* afirmou que foi uma experiência positiva por possibilitar reflexões sobre a vida e assim pudesse mudar seus atos. É uma memória que indica uma superação da dor, do trauma. Contudo, se no presente Dum Dum coloca que a prisão foi importante para sua transformação, na época apresentava apenas os lados negativos daquele acontecimento. A memória³⁷ estava, então, afinada com a manutenção da face já que a reelaboração realizada entre a presença da imagem da prisão e o exercício de busca executado por Dum Dum proporcionou a exibição de uma fachada de arrependimento e de utilização instrumental dessa experiência para orientar e aconselhar as pessoas. Se inicialmente ele pregava e não seguia, a partir da prisão passou a reforçar essa pregação e atuar de acordo com ela. A pedagogia se manteve, mas a forma se alterou.

³⁷ Paul Ricoeur realizou um profundo e complexo imbricamento entre as produções de Platão e Aristóteles ao apresentar a memória como uma dupla conotação simultânea, a *mneme* e *anamnesis*. A *mneme* seria a memória enquanto presença de uma imagem do passado que permanece enquanto afecção, enquanto *anamnesis* consistiria no exercício de buscar a imagem ou seja, recordar. Enquanto a primeira denota a sobrevivência de uma afecção a segunda consiste na busca ativa na qual a memória percorre temporalmente. Assim, Ricoeur diz que a memória é também exercitada, pois “lembrar-se é não somente acolher, receber uma imagem do passado, como também buscá-la” (RICOEUR, 2007, p. 71).

Desde o “Juventude de atitude” que o cárcere fazia parte dos versos do Facção Central, a exemplo da canção “Atrás das grades” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 2). Nessa canção, o personagem encenado por Eduardo busca desconstruir a visão subestimada de que a vida nas prisões não seria tão ruim quanto é dita por outro personagem, “ser preso aqui é foda, espero que tenha aprendido que pra comédia ou até pra rei da malandragem não existe boi, a vida é foda atrás das grades” (TADDEO, 1995, 1 CD, faixa 2, grifo nosso). A canção apresentava uma pedagogia a partir do tom de orientação, com um caráter de aconselhamento voltados para a não execução de delitos.

No entanto, a narrativa foi realizada a partir da discussão entre personagens que não faziam parte do sistema carcerário. Foi nesse aspecto que ocorreu a mudança na forma como o grupo narrava a vida na prisão e os elementos que gravitavam o cárcere. As narrativas passaram a ser realizadas na primeira pessoa inicialmente e de maneira sutil em “Brincando de marionetes” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 5) - que fazia parte do segundo disco do grupo “Estamos de Luto” (FACÇÃO CENTRAL, 1998) - e de forma mais destacada em “Pavilhão dos esquecidos” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 9) e “Prisioneiro do passado” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 14) - duas canções do terceiro disco, “Versos sangrentos” (FACÇÃO CENTRAL, 1999).

Em “Brincando de Marionetes” a narrativa foi desenvolvida a partir da descrição de uma trama na qual a sociedade brasileira é construída através do “personagem” *Sistema brasileiro de corpos*. Ele seria o responsável pela administração e articulação social planejada para que os moradores das periferias cometessem crimes com o intuito de que este acontecimento legitimasse a execução dessas pessoas consideradas indesejadas. Foi nesse desenvolvimento que houve a incorporação da prisão de Dum Dum de forma a utilizar a sua experiência como reforço do que o grupo cantava:

Já assinei um 12, sei como é lá dentro
Aqui fora descobri que detento tem rótulo na testa
Tatuagem, carimbo, pra sempre detento
Eterno marionete, caí na armadilha
Faço o contrário fulano, aposente os calibres
Dispense a farinha, desfaça a quadrilha
Raciocine com o cérebro não com os calibres
O meu caminho eu mesmo traço, é Dum Dum, Facção
Bem longe do crime, é o sistema brincando de marionetes (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 5, grifo nosso).

A canção não era especificamente sobre o cárcere, mas nela a prisão foi agregada como uma das consequências de quem caía na armadilha socialmente construída para controlar os “periféricos”. Os verbos dispensar e raciocinar no imperativo evidenciavam o

caráter de instrução e o tom de orientação que promoviam um *ethos* professoral. No entanto, foi apenas na canção “Pavilhão dos esquecidos” que os *rappers* focaram na vida nas cadeias a construída pelo próprio personagem apenado:

A faxina ficou da hora, tá tudo limpo pra visita daqui umas horas.
 Tanto faz se vem cigarro sem novidade, o que cada preso quer é matar sua saudade.
 Sentir a liberdade por uns minutos, sonhar com um mundo depois dos muros.
 Esquecer o dia da audiência, o fórum, a hora da sentença.
 Juiz implacável, advogado, desinteressado, porta de cadeia.
 Alimentada prostituta do estado, estilo piranha, sem dinheiro sem resultado.
 Tem maluco aqui que cumpre pena tipo diretoria, status da farinha.
 Dinheiro compra tudo na cadeia na favela, mas não tira o esquecimento da cela.
 A solidão no domingo de visita, olha eu de canto sonhando com uma família.
 Sem sorriso do domingo é velório, olho pros muros explode o meu ódio.
 E aí que sai treta, eu me transformo em capeta, na falta de carinho violência é receita.
 Eu tô sem **jumbo**, parente, sem ninguém, sou candidato a faca que mata o refém.
 Sou eu que jogo o 213 do telhado, eu jogo pedra em cima, jogo telha no safado.
 Feliz aniversário, foi no mês passado, o bolo era um defunto e os parabéns foi pro diabo.
 Aí ladrão feliz domingo, infelizmente só colou tristeza, mas tá limpo
 Eu vou tentar continuar sobrevivendo, solitário esquecido no pavilhão do esquecimento (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 9).

Em primeira pessoa o personagem sinaliza as diversas violências existentes no ambiente no qual estava cumprindo sua pena. A violência física é apresentada como uma consequência da solidão, entretanto, é possível perceber que aspectos ligados a uma “ética das prisões”³⁸ são incorporadas à narrativa ao se destacarem as agressões aos presos caracterizados como “213”³⁹.

A violência psicológica causada pelo abandono dos familiares é ressaltada tanto no aspecto da origem dos atos de brutalidade na prisão, mas também como um aspecto responsável pela desintegração do reconhecimento de si próprio como sujeito, “me sinto tipo uma doença um cachorro sarnento, mais podre do que bosta no papel higiênico, o sistema carcerário não tem dó, o coração é de pedra foda-se seu B.O” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 9). Esse processo de desumanização foi assinalado como um homogeneizador já que não importava o tipo de crime cometido, todos eram reduzidos pelo Estado a “números querendo fugir” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 9), no entanto, o personagem asseverava que “o monstro da notícia da televisão que te mata sem dó e descarrega o oitão é o mesmo que domingo chora

³⁸ É recorrente nas narrativas prisionais o destacamento dos maus tratos sofridos por presos acusados ou condenados por infringir o artigo 213 do código penal brasileiro. Nessas narrativas, sejam livros, músicas ou filmes, os presos enxergam no “213” como os párias da prisão.

³⁹ Essa caracterização se refere ao código 213 do código penal que versa sobre “constranger alguém, mediante violência ou grave ameaça, a ter conjunção carnal ou a praticar ou permitir que com ele se pratique outro ato libidinoso” (BRASIL, 2013, p. 68) tipificando, assim, o crime de estupro.

só no pavilhão, que tenta suicídio pra fugir da solidão” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 9), resistindo a desumanização e reafirmando sua condição enquanto sujeito.

É possível perceber na construção dessa narrativa um tom de denúncia, a partir de um caráter de aconselhamento com uma corporalidade de humanidade, isto é, o *ethos* discursivo é fundado na humanização do apenado. Diante disso, dois aspectos pedagógicos se tornaram evidentes: A) a descrição da degradação da vida em ambientes prisionais. B) a relação entre desumanização e a violência. A primeira direcionada para aqueles envolvidos com a prática de crimes como forma de demonstrar uma das consequências desses atos e a segunda para a sociedade de forma geral, exibindo como as compreensões do criminoso como um ser demoníaco afastado da lógica social apenas assevera a violência.

Na canção “Prisioneiro do passado” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 14) a narrativa foi construída a partir da relação entre o personagem que já havia cumprido sua pena e a sociedade, assim, a canção versava sobre a relação entre estigmatização, “Sou prisioneiro do passado, eu tenho rótulo na testa, presidiário” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 14) e reincidência criminal:

Clareou meu alvará de soltura, não vou sair num caixão de lata ou de fuga.
 Não precisei esfaquear o estuprador e nem matar o maldito diretor.
 Não fiz refém, a liberdade chegou, ei carcereiro abre as grades faz favor.
 Não quero mais jumbo, consegui a transferência, sem triagem, sem audiência.
 157, flagrante inafiançável, revolver, dólar, carro na bunda do advogado.
 Mas tá limpo, hoje é festa de um homem só que entrou ser humano saiu monstro sem dó.
 O sistema carcerário é fracassado e incompetente, transforma o réu primeiro em reincidente.
 Só que comigo não, vou ser diferente, foda-se seu banco gerente.
 Agora eu tô livre, que Deus me livre do preconceito.
 Sei o preço do erro e o tratamento pra ex-detento.
 No Brasil uma vez no sistema carcerário, pra sempre presidiário (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 14).

Assim como em “Pavilhão dos esquecidos”, a canção “Prisioneiro do passado” foi narrada em primeira pessoa. A diferença é que enquanto a primeira era sobre a vida dentro das prisões, a segunda versava sobre as dificuldades de reintegração de um ex-detento à sociedade. No seu desenvolvimento, a narrativa apresentava três momentos distintos da relação do personagem com a liberdade.

O primeiro momento é desenvolvido a partir da soltura do personagem, sua expectativa perante a superação da vida atrás das grades, “o sistema carcerário é fracassado incompetente, transforma o réu primário em reincidente, mas comigo não, vou ser diferente” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 14). A expectativa exibida pelo personagem na narrativa era

que de forma individual ele conseguiria superar as forças sociais que impediam a reintegração através da estigmatização, “no Brasil, uma vez no sistema carcerário, pra sempre presidiário”.

As barreiras que impediriam a restituição do sujeito à sociedade foram apresentadas no segundo momento, sinalizando para as dificuldades encontradas por ele para superar a discriminação proveniente da sua passagem pelas prisões:

Acordei era tipo quatro e meia da madrugada, comprei jornal preenchi ficha e nada.
Faxineiro, ajudante geral, o que vier por um salário por mês tô rezando com fé.
Sou ex-detento, é cumpri pena, o boy não deixa nem limpar o chão da empresa.
Talvez não saiba esfregar uma privada direito, sai da cela, mas não fugi do preconceito
E que se foda se meu filho tá com fome, a vaga foi preenchida, mas deixa aí seu telefone.
Sou ser humano também só que reduzido a número pro estado, a resto no lixo.
Candidato a mendigo do viaduto, bêbado jogado num bar doente e sujo.
Depois a madame chora com a faca no pescoço e não quer o filho morto.
Emprego e confiança ninguém dá pra você, depois é por favor, não quero morrer.
No Brasil uma vez no sistema carcerário, pra sempre presidiário (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 14).

A expectativa inicial de superação das barreiras encontradas, paulatinamente, vai se perdendo ao longo da narrativa. Nesse segundo momento, o personagem passa por um processo de subjetivação, passando a assumir sua posição de sujeito “reduzido”, isto é, a falta de oportunidades provenientes da discriminação sofrida por ele incute nele a significação da sua vida como inferior. Essa construção sinalizava como ele refletia sobre as causas da reincidência criminal. Assim, o desemprego era causado não pela falta de atividades laborais, mas pela maneira como a sociedade enxergava aquele sujeito como alguém com uma humanidade reduzida, não dando oportunidade para que ele ocupasse qualquer tipo de cargo. Este processo de desumanização é apresentado pelo personagem como uma contradição da própria sociedade que promove a hierarquização entre os sujeitos e depois clama por segurança.

No terceiro momento, então, o personagem já distante da expectativa inicial de reintegração, assume a possibilidade de cometer delitos novamente:

Vou fazer o que o sistema quer, roubar um carro importado a bolsa de uma mulher.
Ser outro preso com a camisa na cabeça, enfiando um estilete no refém sem pena.
Invadindo a mansão dando soco na vadia, cadê o cofre 1, 2,3 é corpo na piscina.
Ninguém vê quando a luz de Deus brilha no processo, sem estudo, profissão é sem sucesso.
Queria um trampo recuperar o tempo perdido, mas esfregaram na minha cara meu artigo.
Deram motivo pra eu ficar pior, pra meter B.O, descarregar sem dó.
Madame quando eu estiver matando o seu parente por uma merda de relógio se lembre.
Que aqui se cumpre penas em distritos, que em cela de 10 vivem 40 indivíduos.

Não tem cursos que nos reintegrem a sociedade, só triplicamos maldade atrás das grades.
 Madame ajoelha, reze é a Deus, cadeia não regenera e o problema é seu (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 14).

O desenvolvimento da narrativa na canção “Prisioneiro do passado” chegou a sua conclusão com a reincidência do personagem que não conseguiu superar as barreiras sociais impostas através do estigma que desumanizava o ex-detento. A maneira como se deu esse desdobramento expunha uma perspectiva de inviabilidade da superação individual, ou seja, para que apenados pudessem se reintegrar à sociedade era necessário mais do que o desejo particular do indivíduo, pois, havia um “desejo” do “Sistema” para que crimes fossem cometidos.

É nesse sentido que a narrativa apresenta um *ethos* explicativo alicerçado no caráter pedagógico. Essa imagem construída é balizada pelo tom de instrução do fiador que enuncia as consequências do processo de desumanização do indivíduo a partir de uma corporalidade do detento que almejava deixar para trás a experiência na prisão e se reintegrar à sociedade. O discurso pedagógico exposto nas canções do Facção Central, assim, novamente exibiu explicações acerca das questões envolvendo a criminalidade e a violência.

Portanto, a mudança ocorrida na maneira como o grupo cantava a vida nas instituições corretivas advindas da prisão de Dum Dum reforçou ainda mais o caráter de explicação e orientação exibidos no discurso pedagógico. As instituições prisionais foram apresentadas nas narrativas como espaços de degradação das condições humanas e que não possuíam as condições necessárias para a recuperação dos indivíduos ali contidos. Além disso, o grupo cantou sobre as barreiras impostas pela sociedade aos ex-detentos e como a estigmatização e a falta de uma política de reintegração propiciava a reincidência, e, por conseguinte, a violência. Deste modo, as narrativas sobre o cárcere fizeram parte desse amplo e recorrente teor explicativo e de orientação apresentado pelo Facção Central nas suas canções, de um ponto de vista que o crime era exposto como um fenômeno social ligado às formas nas quais a sociedade estava organizada e se relacionava com a hierarquização dos seus integrantes, assim como, de maneira a apresentar o crime como um caminho ineficaz de superação das agruras individuais e das assimetrias sociais.

3.6 A MORTE COMO DESTINO

A terceira característica recorrente nas canções do Facção Central é a incorporação da morte como um elemento primordial das narrativas. A recorrência dessa

culminância nas canções evidencia dois caminhos, o da explicação mediante a urdidura na qual o protagonista se apresenta enquanto criminoso e a orientação através da regularidade das consequências provenientes das tomadas de decisões dos personagens. Essas narrativas são cantadas em primeira pessoa e os versos compostos como as falas dos personagens encenados pelos *rappers*, como em “A história de um traficante” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4) e “Enterro de um santo” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 8).

Na canção “A história de um traficante” a narrativa foi construída pelo protagonista em primeira pessoa e dividida em três momentos. Inicialmente foi narrada a infância a partir da recordação do personagem. Posteriormente tratou-se das ações infracionais cometidas por ele e por último, como conclusão, a sua morte:

Me recordo de uns anos atrás, meus tempos de criança
Os sonhos dos brinquedos, a inocência, a ingenuidade, a minha infância [...]
Não me ligava no desespero que me rondava
Uma coroa chorando de canto, depositando na sua oração a última esperança
Em cada palavra, mal importava se no prato dificilmente
Havia carne, salada ou um rango suficiente
Ou se o refrigerante era só em festa de vizinhos ou na minha mente
Ou no olhar, em qualquer bar, no copo dos outros como sempre (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4)

A partir da descrição dos cenários e das cenas recordadas por ele, moradia e alimentação precária, “ainda me lembro como a feira da goma era repetitiva, todo domingo frutas estragadas tiradas do chão até apodrecidas. Uma cama, um TV preto e branco, um fogão, um quarto 2x2 e uma família dividindo seus centímetros pelo chão” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4), bem como dos constrangimentos sofridos, “Na escola o motivo de risada, olhar de nojo, pode crer ladrão. Eu tinha algo muito engraçado as minhas roupas velhas e humildes ou os meus tênis de sola descolada destacando os incontáveis e inúmeros buracos” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4), a memória do personagem anuncia a transformação do sujeito que inicialmente era ingênuo e não dimensiona as agruras que o cercavam para um outro tipo de sujeito consciente das assimetrias sociais exibidas na diegese.

A desigualdade foi apresentada inicialmente na descrição dos cenários enquanto degradantes e, paulatinamente, passou a ser assinalada pela valorização do consumo, isto é, a busca pelo reconhecimento advinda da superação dos constrangimentos, “se pá já tinha me empapuçado daquela goma inundada com água de esgoto, daquele prato só de enfeite ali do meu lado” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4) se converteu em uma busca de consumo incessante da conquista de bens materiais, “é impossível não dizer que estou crescendo, a olhos vistos me moldando no dinheiro, nos artigos” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4). Assim,

o crime estava diretamente associado ao processo de tomada de consciência do personagem que enunciava “o cardápio é recheado de caminhos, traficante, ladrão, viciado, mas só um destino [...] o moleque cresceu, e no cardápio, traficante foi o que ele escolheu” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4). Decisão tomada por ele para superação dos constrangimentos e assimetrias através do poder de consumo proporcionado pelas atividades ligadas ao tráfico de drogas. Esse é o segundo momento da narrativa no qual a vida como traficante é recordada:

Semana passada em um velório parei pra pensar
Sem minha droga esse moleque que eu vi nascer não estaria lá
Eu fui olhado com ódio, nem pude dar meus sentimentos
Uma tático descarregou sem dó, por um papel, quantos ferimentos
Chorei por dentro, é esse o lado ruim
Cocaína com bicarbonato dinheiro dobrado, mas um triste fim
Eu enveneno porque fui envenenado
Sou consequência de um vidro, no farol, fechado, de migalhas no prato.
Não sou o primeiro nem o último do mundo.
E se não fosse traficante, com certeza seria um mendigo morrendo em qualquer
viaduto.
Eu preferi envenenar ao invés de comer lixo (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4).

Ainda que a busca pelo dinheiro através dos lucros nas vendas das drogas tenha propiciado ao personagem um tipo de ascensão dentro do ambiente onde cresceu, “fui coroado o rei daqui o dono da cocaína”, ele apresenta um aspecto contraditório: A preocupação com a dinâmica que envolvia a sua atividade como traficante e a degradação da vida de outros sujeitos provenientes dela. A contradição se aprofunda na descrição do tráfico como uma atividade que torna as dores e constrangimentos sofridos individualmente pelo personagem em uma ampliação severa para uma coletividade. No entanto, sua análise acerca do “lado ruim” congregava a sua decisão individual a de uma força proveniente da maneira como a sociedade estava assimetricamente organizada que tornava possível aquele universo, por isso ressaltou “Se eu sou o demônio desse inferno, tenho vários cúmplices comigo” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4).

A justificativa realizada pelo personagem que buscava relacionar a sua tomada de decisão na maneira como a sociedade estava organizada na diegese evidenciava uma perspectiva na qual a ordem se sobrepunha às decisões individuais ou as determinava, “o moleque tava ali, ninguém olhou até escorrer o sangue, criaram um demônio e esse é seu inferno, essa é sua história” (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4).

O terceiro momento da narrativa é realizado na descrição dos momentos que culminam com a morte do personagem. A dívida com um policial que recebia propina para não impedirem as atividades do tráfico foi construída como ponto de virada da história onde

todos os bens conquistados não foram suficientes para impedir a perseguição dos agentes policiais:

E a criança miserável que perdeu na vida é reduzida a apenas um outro corpo.
O sangue escorre pela calçada e a mãe de um moleque que morreu nas drogas
Num gesto humano, com um jornal cobre a minha cara
Serei mais um inquérito em qualquer DP, mal lembrado, nunca apurado, esquecido
Aqui se cria um demônio depois se abate nas cadeias, nas favelas com rajadas de tiro. É outra história de um outro pobre brasileiro.
Não interessa o caminho é sempre o mesmo destino.
Caixão, polícia, tiro, enterro
O rabecão do IML muito tempo depois, vem chegando
Jogado como um lixo pra dentro
A última folha da história de um traficante vai se virando
A história de um traficante, uma história com morte no fim
A história de um traficante, no meu velório reze por mim (TADDEO, 1998, 1 CD, faixa 4)

Enquanto os dois primeiros momentos foram expostos a partir da recordação, no terceiro os fatos foram narrados com verbos no presente, incidindo assim para uma relação entre tempo psicológico e o cronológico na narrativa. Nesse intercâmbio, o personagem se apresentou como vítima e algoz. Vítima de uma sociedade desigual e organizada para que os pobres enxergassem apenas o crime como possibilidade de superação do seu sofrimento. Algoz por reconhecer todas as consequências negativas da sua tentativa individual de superação da degradação das condições de vida no ambiente no qual nasceu e viveu a sua infância. Nesse contexto, o crime, mais especificamente o tráfico de drogas foi apresentado de forma dúbia, denotando duas dimensões do caráter pedagógico da narrativa. A partir de uma dimensão explicativa aponta o consumo como um elemento que promovia reconhecimento, além de articular a prática de crimes com o contexto no qual o sujeito estava envolvido. Por outro lado, a sequência narrativa colocava a morte como a consequência dos personagens que praticavam crimes, exibindo assim um tom de orientação e uma corporalidade de lucidez, isto é, no discurso pedagógico desta canção, o *ethos* de consciente.

Na canção “Enterro de um Santo”, o desenvolvimento da narrativa foi realizado de maneira semelhante. O personagem conta em primeira pessoa a história de transformação individual causado pelo sofrimento:

Aí gambé saca logo esse oitão e mata
O demônio é meu guia
A glock é minha arma
O sangue do playboy é meu veneno que escorre
Seu filho é o refém que eu mato pelo cofre
Eu sou o pulso algemado, o homem na cela do X

Que reivindica, que mata o carcereiro com uma faca
Que te faz feliz (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 8).

Narrada em primeira pessoa em uma fala direcionada para um policial, a canção foi construída pela explicação de como ele, personagem criminoso, se tornou o “monstro”. Diferente da “História de um traficante”, a dicotomia apresentada é a do sujeito honesto e o do “monstro criminoso”. Diante disso, o personagem se assume enquanto sujeito que cansado das agruras e “de ser um pobre inútil homem favelado” se tornou o “ladrão que com o revólver na mão deixa sua cabeça em pedaços queria leite pro neném, comida na panela um caderno pra escola. Me deram uma semiautomática de 13 tiros no pente” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 8). Um ponto é ressaltado de forma recorrente nessa narrativa, o papel da sociedade como causadora dessa transformação individual:

Tira médico remédio do nosso hospital,
Tira o professor da escola
Joga arma crack álcool aí tá legal
Joga um homem num barraco de 2 metros quadrados construído de madeirite
Colchão de barro, luz na gambiarra, goteira na brasilit
O resultado jorra como sangue de defunto. (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 8).

Ele apontou então que “é toma lá da cá no jogo do inferno”, isto é, o sofrimento não ficava restrito aos pobres, o segmento da sociedade responsável pela manutenção dessa ordem também pagava o preço dessa realidade degradante. No entanto, apesar de individualmente destacar esse caráter revanchista, também sinalizava e reconhecia as consequências para quem se deixou levar pelo sentimento de revolta, ódio e vingança, “50, 60, no X do D.P, polícia descarregando, tiazinha de luto” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 8).

A conclusão da narrativa foi desenvolvida então com o questionamento do personagem sobre o entendimento do policial sobre os motivos que o transformaram de sujeito honesto para criminoso, “aí gambé vê o meu motivo? A minha explicação? Honra seu distintivo e mata logo outro humilde brasileiro que a sua sociedade transformou em ladrão. Pode atirar e atira pra matar, o santo foi com a oração que Deus não quis escutar” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 8).

Assim, em “Enterro de um santo”, o discurso pedagógico foi exposto a partir da explicação de como o contexto social influenciava na decisão do indivíduo de se tornar criminoso e ao mesmo tempo apresentando a morte como consequência principal dessa tomada de decisão. Nessa construção, o tom de indignação “cansei de ser o pobre inútil”, o caráter de justificativa, “Vê o meu motivo?”, expôs um *ethos* explicativo.

Deste modo, assim como na canção “História de um traficante”, a narrativa de “Enterro de um santo” exibiu uma diegese na qual a sociedade era organizada como balizadora das decisões dos sujeitos. Se na primeira o “inocente” se transformou em traficante por ser a única opção dada a ele, na segunda o “humilde santo” se tornou ladrão. Nesse sentido, as narrativas seguiram uma perspectiva determinista na qual as tomadas de decisão dos personagens não foram realizadas de acordo com um livre-arbítrio, mas através de uma casualidade determinada pela maneira na qual as sociedades construídas nessas narrativas estavam organizadas. Essa mesma fórmula foi incorporada na construção do primeiro videoclipe do grupo em 1999.

3.7 O VIDEOCLÍPE ENQUANTO PRODUTO MULTIFORME

No dia 09 de maio de 2000, em participação no programa “Yo! Mtv Raps” apresentado pelo Dj Kl Jay, o Facção Central lançou seu primeiro videoclipe, “Isso aqui é uma guerra”, faixa do disco “Versos Sangrentos” lançado no ano anterior e assim o *rapper* Eduardo analisou o processo de produção:

Cada som de *rap* é complicado porque você não tem o apoio de ninguém, então quando você quer passar a realidade não tem como você não colocar a polícia, IML, sistema carcerário, cadeia, enfim foi meio complicado, mas tinha uma rapaziada e tal, Dino Dragone, o mano que produziu, o mano entendeu a ideia e mesmo com pouco dinheiro ele correu atrás para fazer o esquema e a ideia foi passar o que a música relata tá ligado? Sem medo de chocar, se tiver que achar que é violência ou não, que tá muito sanguinário ou não, não interessa, o que interessa é que do nosso ponto de vista é esse aí (ENTREVISTA Facção Central Yo MTV / completa, 2013, grifo nosso).

Apesar da perspectiva de Eduardo quanto ao videoclipe ser um material que teria como base a música, nem sempre a relação entre áudio e visual se deu dessa forma. Com efeito, “desde o início do século XX que as projeções de cinema eram acompanhadas por música. E a escolha da partitura estava relacionada ao teor das imagens apresentadas” (SOARES, 2012, p. 21). Desta maneira, era a imagem que servia como referência para a construção da música, forma oposta de como o *rapper* compreendia o clipe do grupo, ou seja, essa expressão precisa ser percebida na sua historicidade e isto fica evidente também pela própria maneira que o produto era nomeado, de início “foi chamado simplesmente de número musical. Depois, receberia o nome de *promo*, numa alusão direta à palavra “promocional”. Só a partir dos anos 80, chegaria finalmente o termo videoclipe” (SOARES, 2012, p. 32).

Do ponto de vista estético, o videoclipe⁴⁰ se tornou no final do século XX uma expressão artística híbrida que congregava gramáticas das mais diversas como a linguagem cinematográfica, propaganda e artes plásticas, mas sempre alicerçadas no suporte essencial da canção como forma de “vender um pacote completo: música e imagem do artista” (CORREA, 2006, p. 2) e no caso específico do “Isso aqui é uma guerra” a “música é tanto o constituinte videoclíptico que evoca uma espécie ou efeito de narrativa quanto responsável, de maneira geral, pelo ritmo da montagem do vídeo.” (SOARES, 2012, p. 40)

Diante disso, é imprescindível compreender o clipe como “a união do artístico e do comercial no clipe como fundamental na manifestação da linguagem videoclíptica na MTV” (SOARES, 2012, p. 17) e a presença do Facção Central no “Yo! Mtv raps” evidencia essa aglutinação de funções do videoclipe.

Desde o primeiro disco do grupo, “Juventude de Atitude” (1995), o Facção Central não aparecia no “Yo!”, fato que ocorreu novamente em 2000 no período de lançamento do “Isso aqui é uma guerra”. A participação do grupo no programa foi fundamental para fortalecer o potencial do produto, assim como o videoclipe teve papel importantíssimo na divulgação do disco “Versos Sangrentos” (1999) e dos shows, inclusive a pretensão inicial do grupo era lançar o videoclipe e o disco juntos, mas a produção do clipe atrasou e a gravadora divulgou algumas faixas do novo álbum para as rádios inviabilizando a programação inicial.

Para além das estratégias de divulgação comercial, o clipe é uma produção artística rica em associações de diversas matrizes com possibilidades tão diversas que dificulta uma abordagem conceitual da expressão. Ela pode contar uma história através da narrativa, através da associação semiótica entre a imagem e a letra da canção, além da conexão do agenciamento das imagens a partir do ritmo sonoro ou pode ser realizada de maneira completamente oposta, apresentando uma montagem totalmente experimental que não harmoniza a letra, a melodia e o ritmo da canção com a seleção das tomadas. Devido a essa segunda possibilidade de composição “grande parte das abordagens sobre o videoclipe considera que este produto marca uma ruptura com a narrativa tradicional da literatura, cinema e tv, para apresentar uma organização estrutural, afiliada à fragmentação e ausência de linearidade” (CARVALHO, C., 2006, p. 58).

É inegável a característica do videoclipe como multiforme, um misto de densidade da composição e ao mesmo tempo rarefeito quanto à concretude da sua acepção,

⁴⁰ O termo videoclipe só começou a ser utilizado na década de 1980.

justamente, pela grande diversidade de linguagens que emprega na sua experimentação. No entanto, assim como Carvalho, compreendo a necessidade de perceber que dentro dessa rarefação existem as permanências da narratividade na sua composição a exemplo do videoclipe “Isso aqui é uma Guerra” do Facção Central. Ele possui trama, ambientação, desenvolvimento, ação e conclusão em constante harmonia entre som e imagem.

3.8 A PEDAGOGIA NO VIDEOCLIFE “ISSO AQUI É UMA GUERRA”.

Produzido pela gravadora “*Five Special*” e dirigido por Dino Dragone, o videoclipe foi construído a partir de uma compreensão da obra enquanto um filme que tinha como roteiro a canção, como assinalou o próprio diretor ao afirmar que “o diretor tem que seguir o roteiro, no caso foi a música e se eu não colocasse o que eu coloquei não ia ter sido um clipe de rap, ia ter sido sei lá, vamo (sic) filmar no Hopi Hari⁴¹” (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Diante disso, pode-se perceber que o desenvolvimento da narrativa foi realizado a partir do encadeamento de três momentos. No primeiro, focou-se na ambientação da cidade de São Paulo a partir da paisagem sonora, o segundo se inicia com a aglutinação da canção com as imagens e a terceira, concluindo, com as imagens e a base sonora da canção apenas.

O clipe iniciava com a paisagem sonora em conjunto com a imagem de um mapa da cidade de São Paulo que se deslocava:

O conceito de paisagem sonora, por exemplo, ajuda a perceber como se constroem as diegeses de alguns videoclipes [...] vai situar o videoclipe dentro de uma ótica naturalmente imbricada com a própria origem da canção. Esta paisagem sonora será coisificada, “implantada”, construída a partir das noções de roteirização, direção de arte, direção de fotografa, planejamento de planos e edição. (SOARES, 2012, p. 43)

O som e a imagem indicavam a vigilância do helicóptero naquela região da cidade. No passeio de câmera apareceu em letras garrafais, no mapa, o nome Leste e, posteriormente, a imagem focou no nome de três distritos⁴², Itaim Paulista, Vila Curuçá e Lajeado. A imagem focou ainda mais no nome Itaim Paulista, quando foi cortada e simultaneamente a base sonora se iniciou. Era o instrumental sampleado da canção “*Jungle*

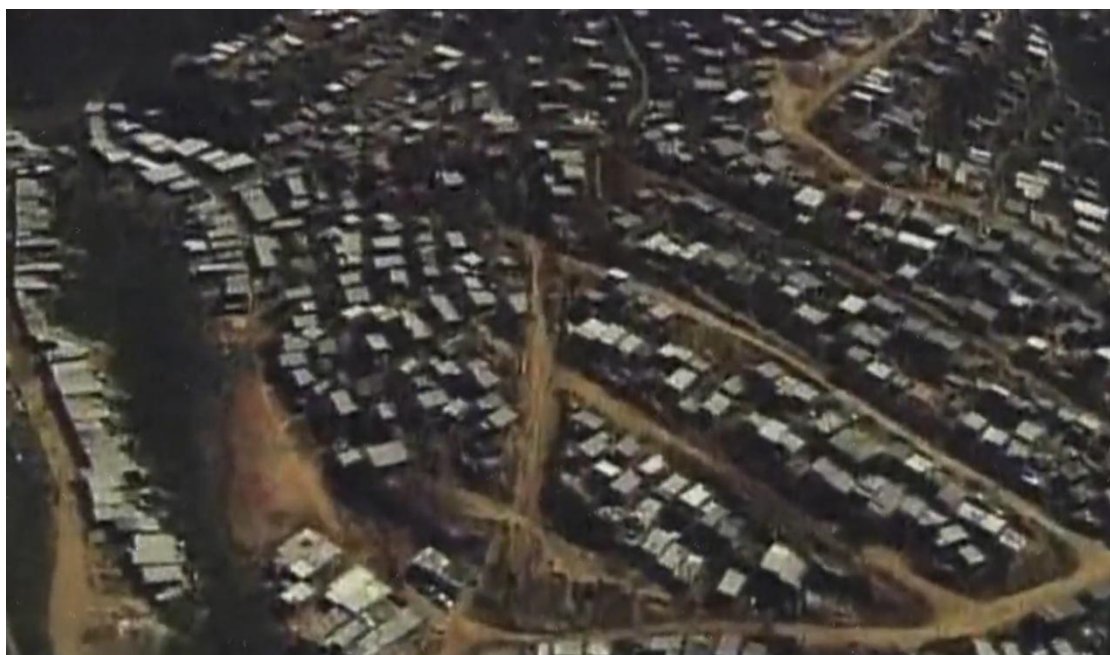
⁴¹ Hopi Hari era um parque de diversão temático localizado em São Paulo.

⁴² Esses distritos fazem parte da Zona Leste da cidade de São Paulo. Segundo Torres, Marques e Ferreira (2003) a região leste era uma das regiões com a maior quantidade de pessoas em situação de vulnerabilidade social. Ver: TORRES, H; MARQUES, E; FERREIRA, M, BITAR, S. Pobreza e espaço: padrões de segregação em São Paulo. *Estudos avançados*. 2003, vol.17, n.47, p. 97-128.

Eyes” do compositor e produtor estadunidense “Gene Page” acrescido do ruído das hélices de helicóptero. No plano geral a favela com barracos de madeira e ruas com chão de barro.

A paisagem sonora é um primeiro indicio da articulação entre som e imagem na composição do cenário de construção da diegese do videoclipe. Nesse sentido, a construção da tomada apontava a localidade de onde a trama começava a ser desenvolvida.

Figura 6 - Videoclipe “Isso aqui é uma guerra”



Fonte: (FACÇÃO Central – Isso aqui é uma guerra, 2015)

Foi neste ambiente, que o primeiro personagem surgiu caminhando entre as ruas sem calçamento, chão de barro e posteriormente conversando com mais dois personagens em um “barraco” de madeira. No diálogo, armas de fogo foram apresentadas, indiciando se tratar de um planejamento de crimes. Assim, “os primeiros 30 segundos, montados com ingredientes típicos de filmes de ação, são interrompidos por um close num rosto negro que dispara diretamente para a câmera e, conseqüentemente, para o telespectador” (OLIVEIRA, 2016, p. 155):

É uma guerra onde só sobrevive quem atira
 Quem enquadra a mansão quem trafica
 Infelizmente o livro não resolve
 O Brasil só me respeita com um revolver
 Aí o juiz ajoelha, o executivo chora
 Pra não sentir o calibre da pistola
 Se eu quero roupa comida alguém tem que sangrar
 Vou enquadrar uma burguesa e atirar pra matar (FACÇÃO Central – Isso aqui é uma guerra, 2015).

Cantada em primeira pessoa, a canção evidencia um tipo de enunciação particularizada por cada personagem. Os versos são alocações dos personagens criados na narrativa e não uma representação, como reflexo, dos *rappers*. Diante disso, o segundo momento da narrativa é composto pela dimensão sonora pelas verbalizações de dois personagens, encenados por Dum Dum e Eduardo, assim como pelas imagens apresentadas no clipe. Esse é o momento no qual os personagens colocam em prática os crimes planejados no início do audiovisual. Enquanto o personagem enuncia a partir do canto de Dum Dum, uma casa é invadida e seus moradores feitos de reféns. Um homem é assaltado no trânsito, levado para um caixa eletrônico e depois colocado para fora do carro:

Vou fumar seus bens e ficar bem louco
 Sequestrar alguém no caixa eletrônico
 A minha quinta série só adianta
 Se eu tiver um refém com meu cano na garganta
 Aí não tem gambé pra negociar
 Liberta a vítima vamos conversar
 Vai se ferrar é hora de me vingar
 A fome virou ódio e alguém tem que chorar
 Não queria cela nem o seu dinheiro
 Nem boy torturado no cativeiro
 Não queira um futuro com conforto
 Esfaqueando alguém pela corrente no pescoço
 Mas 357 é o que o Brasil me dá
 Sem emprego quando um prego de Audi passar
 Aperta o entra cuzão e digita
 Esvazia a conta agiliza não grita
 Não tem Deus nem milagre esquece o crucifixo
 É só uma vadia chorando pelo marido
 É o cofre versus a escola sem professor
 Se for pra ser mendigo doutor
 Eu prefiro uma Glock com silenciador
 Comer seu lixo não é comigo morô
 Desce do carro se não tá morto
 Essa é a lei da daqui a lei do demônio
 Isso aqui é uma guerra (FACÇÃO Central – Isso aqui é uma guerra, 2015).

Entre as estrofes da canção, não havia refrão. No videoclipe, a separação entre as enunciações dos dois personagens foi realizada pela exibição de outras regiões de São Paulo. Não mais a favela e os barracos de madeira, agora em destaque estão os prédios e as mansões da capital da paulista. Esse tipo de exibição sinalizava para os contrastes geográficos e sociais da cidade como elementos da composição da narrativa que estava se desenvolvendo. A ambientação servia para situar os personagens na narrativa, mas também estava relacionada com o tipo de consequência causada por essas disparidades.

O segundo personagem, encenado por Eduardo, deu continuidade a narrativa. Suas falas foram realizadas enquanto as imagens exibiam uma agência bancária sendo

assaltada por eles, cenas de fuga de presos de delegacia, bem como a continuação da invasão a casa. Sobre esse momento em específico, foram exibidas cenas de agressões e a conclusão com a exposição do corpo sem vida de um dos reféns.

Figura 7 - Videoclipe “Isso aqui é uma guerra”



Fonte: (FACÇÃO Central – Isso aqui é uma guerra, 2015)

Nesse desenvolvimento, o personagem encenado por Eduardo enunciou:

Não chora vadia que eu não tenho dó
 Da bolsa na moral não resiste o B.O
 Aqui é outro brasileiro transformado em mostro
 Semianalfabeto armado e perigoso
 Querendo sua corrente de ouro
 Atacando seu pulso atacando seu bolso
 Pronto pra atirar e pronto pra matar
 Vai se foder descarrega essa PT
 Mato o filho do boy como o Brasil quer ver
 Esfrega na cara sua panela vazia
 Exige seus direitos com o sangue da vadia
 É lei da natureza quem tem fome mata
 Na selva é o animal na rua é empresário
 Inconsequente, insano, doente
 O Brasil me estimula a atirar no gerente
 Aqui não é novela não tem amor na tela
 A cena é triste é solidão na cela
 Nem polícia pega boi deita escrivão
 Abre a cela carcereiro liberta o ladrão
 É M10 de alvará pra liberdade
 Seu oitão é uma piada gambé covarde
 Cala a boca e aplaude o resgate
 He cala a boca e aplaude
 Boy quem te protege do oitão na cabeça
 Sua polícia no chão do DP sem defesa
 Rezando pro ladrão ter pena que pena
 Seu herói pede socorro nessa cena
 Quer seu filho indo pra escola e não voltando morto
 Então meta a mão no cofre e ajude nosso povo
 Ou veja sua mulher agonizando até morrer
 Por que alguém precisava comer
 Isso aqui é uma guerra (FACÇÃO Central – Isso aqui é uma guerra, 2015).

O último verso cantado não finalizou o clipe, apenas encerrou o segundo momento da narrativa, abrindo espaço para sua conclusão. O desfecho da narrativa aconteceu através da continuação da base sonora da canção articulada com as imagens da prisão do personagem encenado por Dum Dum e com a exibição do corpo, sem vida, do personagem performatizado por Eduardo algemado com as mãos para trás e posteriormente sendo colocado no rabecão do Instituto Médico Legal.

Figura 8 - Videoclipe “Isso aqui é uma guerra”



Fonte: (FACÇÃO Central – Isso aqui é uma guerra, 2015)

Diante da visceralidade dessa narrativa, de que forma a projeção do seu *rap* como uma ferramenta pedagógica defendida pelo *rapper* Eduardo poderia ser factível? De um modo inicial, como já apontado, é importante ressaltar que a narrativa é realizada a partir da fala (versos) dos personagens. Nesse sentido, a construção dos perfis estava coerente com a diegese e assim se projetava uma reflexão sobre a realidade a partir da ficção:

O que é exposto durante todo o clipe não deixa dúvidas. Para o narrador, a situação de miséria reinante em muitas áreas do Brasil, têm responsáveis e estes sofrem com as consequências de um ordenamento social desigual, produzido em última instância por eles mesmos. Os acontecimentos trágicos e indesejáveis mencionados na composição seriam, portanto, uma espécie de efeito colateral da ordem capitalista, em especial da concentração de renda e riquezas (OLIVEIRA, 2016, p. 156).

Todavia, a narrativa apresentava uma ambiguidade que se tornou aparente pela percepção da relação entre os interlocutores. A dimensão da crítica à ordem capitalista remete ao direcionamento daqueles aos quais são destacados ao longo do videoclipe como os responsáveis pelas condições de existências e manutenção das assimetrias sociais. É nesse

ponto que a revanche, o ódio e a agressividade são agenciados na narrativa para compor a trama e torna-la inteligível para esse segmento, isto é, as consequências das desigualdades também os alcançavam. Por outro lado, a maneira pela qual o clipe se desenrolou apresenta também um tipo de indicação que remete a exposição das consequências dos personagens tomados pelo sentimento de ódio e de revanche. Um foi apresentado sendo algemado e preso, outro morto, com as mãos algemadas para trás, com ferimentos nas costas, indicando a tortura e a execução. O videoclipe foi finalizado dessa forma exibindo um *ethos* instrutivo a partir do caráter de aconselhamento e as exibia com um tom explicativo.

Portanto, o videoclipe “Isso aqui é uma guerra” do Facção Central apresentou uma condição ambígua a partir da projeção sobre os interlocutores. As críticas às assimetrias sociais são realizadas a partir da apresentação das consequências para os segmentos privilegiados, como a violência visceral apresentada na atuação e para os “oprimidos” através da impossibilidade do crime ser a resolução dos seus problemas. A guerra é então essa condição social de violência e morte permanente causadas pelas desigualdades. Contudo, pela sua condição polissêmica, o videoclipe foi analisado com perspectivas totalmente distintas. Resultando assim na polêmica acusação de apologia ao crime no ano de 2000.

3.9 “É UM VIDEOCLÍPE CRIMINOSO”: O FACÇÃO CENTRAL ACUSADO DE INCITAR A VIOLÊNCIA

Figura 9 - Matéria do Jornal O Globo sobre a apreensão das fitas do videoclipe.

Apreendido videoclipe de banda rap

Justiça recolhe fita do Facção Central em que mãe é morta diante da família

Rení Tognoni

• SÃO PAULO. O videoclipe da banda de rap Facção Central, já mostrado pela MTV, foi proibido de ser exibido pelo juiz Maurício Lemos Porto Alves, do Departamento Técnico de Inquéritos Policiais e Polícia Judiciária (Dipo). A determinação ocorreu a pedido do Ministério Público de São Paulo, que considerou o vídeo uma

apologia do crime. O juiz determinou a apreensão de todo material relacionado à divulgação do trabalho. Será instaurado inquérito policial.

O clipe de “Isso aqui é uma guerra” mostra um grupo de assaltantes da periferia que, ao invadir uma casa, mata uma mulher na frente do marido e dos filhos. No vídeo, eles festejam o sucesso de um assalto a banco. A letra tem versos do

tipo “Se eu quero roupa, comida, alguém tem de sangrar / vou enquadrar uma burguesa / e atirar pra matar”.

A fita foi apreendida por oficiais de Justiça, anteontem, na MTV, assim como cópias da grade de programação da emissora e do contrato de autorização da gravadora Five Special. O promotor Carlos Cardoso, da Comissão de Direitos Humanos do MP, criti-

cou o clipe:

— É um manual de instrução para seqüestro e assalto. E estimula o racismo, porque associa a figura do jovem negro e pobre ao crime.

Eduardo, 24 anos, líder do Facção Central, disse que é mal interpretado.

— Nosso público é a periferia, o pobre, e eles nos vêem como um grupo que mostra a sua realidade.

Fonte: (TOGNONI, 2000b, p. 8)

Após seis exibições do videoclipe “Isso aqui é uma Guerra” do grupo Facção Central na emissora de televisão MTV Brasil, o assessor de Direitos Humanos e promotor Carlos Cardoso, que possuía assento na Procuradoria Geral de Justiça de São Paulo, encaminhou pedido ao juiz Mauricio Lemos Porto Alves titular do Departamento de Inquéritos Policiais da capital de São Paulo para que este determinasse a apreensão da matriz do álbum junto à gravadora e, ao mesmo tempo, informasse à emissora que o videoclipe caracterizava o delito de incitação ao crime. Mauricio Lemos Porto Alves acatou o pedido e o clipe do Facção Central foi proibido até o final das investigações. Antes mesmo da determinação do juiz, o promotor Carlos Cardoso já havia iniciado sua campanha de exposição do grupo e da maneira na qual ele compreendia o material, “estou estudando alguma forma de suspender a veiculação do clipe antes da decisão do inquérito” (SAITO, 2000, p. 70) e “em princípio, isso não se trata de manifestação artística, mas de incitação ao crime” (TOGNONI, 2000a, p. 8).

Com efeito, o Código Penal Brasileiro no seu Título IX denominado “Dos crimes contra a paz pública” apresenta o Artigo 286 decretado na lei 2.848 de 07 de dezembro de 1940 que versa sobre o delito de incitação ao crime, descreve como ato de “incitar, publicamente, a prática de crimes: Pena – detenção, de três a seis meses, ou multa” (BRASIL, 2013, p. 84):

Exige a lei penal que a incitação seja dirigida à prática de *crime* [...] Além de dizer respeito tão somente a crimes, esses devem ser determinados pelo agente [...] Enfim, a incitação deverá ser dirigida à prática de determinada infração penal, não se configurando o delito quando ocorrer uma incitação vaga, genérica. A configuração da tipicidade do delito previsto no art. 286 do Código Penal (incitação à prática de crime) é indispensável que o agente instigue pessoas determinadas ou indeterminadas da coletividade a praticar crimes específicos, pois a menção genérica não toma a conduta típica (GRECO, 2011, p. 807).

Desta maneira, a configuração do ato enquanto infração penal deveria seguir a indicação de que “o dolo é o elemento subjetivo exigido pelo tipo penal que prevê o delito de *incitação ao crime*, não havendo previsão para a modalidade culposa” (GRECO, 2011, p. 807). No caso da acusação sofrida pelos integrantes do Facção Central, a explicação recorrente deles é quanto ao teor pedagógico das suas produções de forma ampla e também especificamente acerca do clipe, como expressou Eduardo:

O que a gente coloca é a consequência. A gente colocava a consequência, tipo assim, o cara na periferia esquecido se transforma nisso, o bandido não cai do céu. Não vem no sangue dele ó nasci pra ser bandido. Não é assim. São vários fatores que te levam para o crime (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

A fala do *rapper* incidia então sobre a não intencionalidade do grupo acerca da promoção e louvação da prática de crimes, eliminando o aspecto do dolo. No entanto, Carlos Cardoso defendeu que o grupo havia infringido o código penal e colocou o videoclipe como a materialidade do delito ao afirmar que ele consistia em “um manual de instrução para sequestro e assalto. E estimulava o racismo, porque associa a figura do jovem negro pobre ao crime” (TOGNONI, 2000b, p. 8), além de alimentar “a cultura da violência que está por trás dessa onda de violência crescente que estamos vendo” (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Deste modo, mesmo o dolo sendo um aspecto exigido a brecha aberta pela compreensão da abstração do perigo e o destacamento de que a sociedade era “Sujeito passivo” do delito enquanto os integrantes do grupo haviam se tornado “Sujeitos ativos”, já que a consumação do crime se daria “quando o agente, incitando publicamente a prática de crime, coloca, efetivamente, em risco a paz pública, criando uma sensação de instabilidade social” (GRECO, 2011, p. 806). Essa articulação alicerçava-se na compreensão doutrinária de que o reconhecimento do delito de incitação ao crime não precisaria de uma conclusão prática por parte do incentivado, pois, esta era uma infração penal que majoritariamente tinha-se o entendimento de que se tratava “de um crime de perigo abstrato, presumido” (GRECO, 2011, p. 806). Foi a partir desse fundamento doutrinário que o promotor Carlos Cardoso embasou sua acusação de incitação ao crime. Ele não apenas solicitou abertura de inquérito e pediu a proibição da veiculação do clipe enquanto as investigações estivessem acontecendo, como também buscou expandir sua atuação nos veículos midiáticos, tornando-se assim um dos protagonistas – mesmo com sua afirmação de que a avaliação do videoclipe havia sido realizada de forma conjunta com outros promotores - da polêmica envolvendo o audiovisual do Facção Central.

4“A GUERRA NÃO VAI ACABAR”

Esta seção trata especificamente sobre a polêmica acerca da acusação sofrida pelo Facção Central. Discuto como os jornais noticiaram a acusação, como o Promotor buscou ratificar sua interpretação do videoclipe nas suas falas nos jornais e programas televisivos. Analisei também os modos pelos quais os membros do Facção Central buscaram explicar suas intenções e o impacto da polêmica na produção do álbum “A marcha fúnebre prossegue”, lançado um ano após o conflito.

4.1 ENTRE ISENÇÕES POSICIONADAS E OPINIÕES COLOCADAS: A POLÊMICA NOTICIADA NOS IMPRESSOS.

Figura 10 - Matéria do Jornal O Globo sobre a proibição do videoclipe.

Clipe de rap exhibe crime e pode ser proibido

Ministério Público requisitará vídeo do Facção Central em que mulher é assassinada na frente da família

Renê Tognoni

• SÃO PAULO. O Ministério Público de São Paulo deverá requisitar cópia de um videoclipe de rap do grupo Facção Central, exibido pela MTV, e pode determinar sua retirada do ar, assim como proibir a venda do CD, caso constate apologia ao crime. No clipe, um grupo de assaltantes invade uma casa e mata uma mulher na frente do marido e dos filhos. A música “Isso aqui é uma guerra” tem versos como “se eu quero roupa, comida, alguém tem de sangrar / vou enfiar uma bala na cabeça / e atirar pra matar”.

O grupo de rap é formado por Eduardo, 24 anos, Dum Dum, 29 anos (dum dum é um tipo de bala que explode dentro do corpo quando atinge o alvo), e Eric 12, 26 anos (12 é como são conhecidas as carabinas de alto efeito de destruição), moradores da periferia paulistana. Eduardo, líder do grupo, nega fazer apologia ao crime e afirma que sua música apenas retrata a realidade violenta das ruas:

— Falamos o que é verdade. O cara que não tem escola, mora na favela e não tem perspectiva na vida vai matar o boy. A intenção da música foi mostrar que há uma verdadeira guerra. Quando o Brasil parar de fazer festa para cachorro, eu não vou precisar mais cantar a violência — diz ele.

O assessor de Direitos Humanos do Ministério Público Estadual, Carlos Cardoso, porém, disse ontem que pedirá uma cópia do CD e do clipe para análise. Caso isso seja comprovado, Cardoso diz que poderá proibir a veiculação do clipe, a venda do CD e pedir instauração de inquérito policial enquadrando o grupo no delito de incitação ao crime.

— Em princípio, isso não se

trata de manifestação artística, mas de incitação ao crime — disse Cardoso, após ler a letra do rap.

Eduardo, que foi preso aos 14 anos por furto, diz que não se surpreenderá se a exibição do clipe for proibida.

— Na Constituição está que o pobre tem direito à moradia, à escola e ao trabalho. Nada disso acontece na prática. Então, se o clipe for censurado, será só mais um direito não cumprido — contesta.

A música “Isso aqui é uma guerra” faz parte do terceiro CD do Facção, intitulado “Versos sangrentos”, que vendeu nove mil cópias desde o lançamento, em março passado. Segundo o proprietário da gravadora Five Special, Vanderlei Cardoso, outras duas mil cópias serão colocadas à venda nos próximos dias. Vanderlei disse que o grupo não faz apologia ao crime.

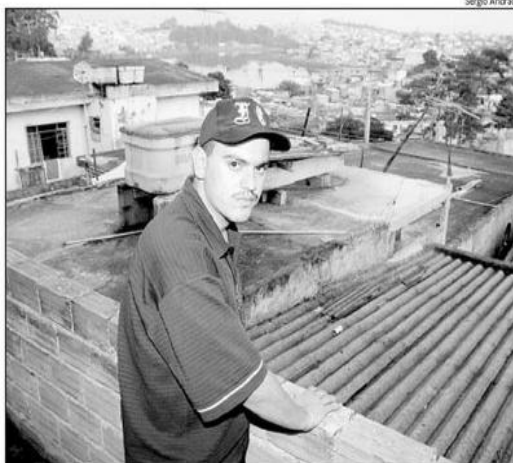
— A música é a maneira que encontramos para se expressar — diz o empresário.

O rapper Eduardo não revela o sobrenome por estar, segundo diz, recebendo contínuos telefonemas com ameaças de morte. Além dele, Dum Dum também é ex-detento, preso em 1996 por tráfico de drogas enquanto gravava o segundo CD da banda.

— Ele estava desempregado, sem apoio, perdeu a cabeça e foi traficar. O sistema tira sua dignidade e a polícia está aí só pra defender boy (rico). Não acho certo o crime, mas não posso afirmar que nunca mais volto a ele, porque se passar fome posso perder a cabeça — diz Eduardo.

— A música está sendo mal interpretada. A letra representa o sofrimento das pessoas.

A assessoria da MTV disse que em virtude do feriado nenhum diretor foi localizado para comentar o assunto. ■



EDUARDO, DO Facção Central: “A música está sendo mal interpretada. Ela mostra o sofrimento das pessoas”

Sergio Andrade

É uma guerra onde só sobrevive quem alia

Quem enquadra a mansão, quem trafica. Infelizmente o livro não resolve

O Brasil só me respeita com o revólver. O juiz ajoelha, o executivo chora

Para não sentir o calibre da pistola.

Se eu quero roupa, comida, alguém tem de sangrar. Vou enfiar uma bala na cabeça. E atirar pra matar.

Vou furtar seus bens. E ficar bem louco. Sequestrar alguém no caixa eletrônico.

A minha quinta série só adianta. Se eu tiver um refém com o meu cano na garganta. Ai não tem gambê para negociar.

Vai se ferrar, é hora de me vingar.

Trêchos de “Isso aqui é uma guerra”

Primeiro álbum do gênero saiu em 87

Criadores do gangsta rap têm sido vítimas de violência nos Estados Unidos

João Ximenes

Correspondente

• NOVA YORK. Scott LaRock produziu o primeiro álbum inteiramente dedicado ao gangsta rap, “Criminal minded”, lançado em 1987 nos Estados Unidos. Em 26 de agosto daquele mesmo ano, LaRock foi ao Bronx se encontrar com um traficante; supostamente para tentar apaziguar uma disputa amorosa (a namorada do criminoso o trocava por um jovem DJ que era protegido de LaRock). Ao chegar na vizinhança, o produtor, ainda dentro do carro, foi morto por um tiro. O assassino nunca foi identificado.

O gangsta rap já surgiu mesclando a violência de suas letras com a da vida real de seus artistas, e deu origem a um debate no país sobre causa e consequência: as letras promoviam a violência ou retratavam a realidade dos grupos negros devastados pelo crack? O auge da controvérsia foi em 1994, quando a ativista de direitos civis Dolores Tucker, que colaborava com Martin Luther King,

deu início a uma campanha contra a Time Warner. Ela acusava a corporação de, ao distribuir os discos de gangsta rap, dar uma imagem negativa dos negros. No fim, a Time Warner voluntariamente se desassociou do gênero. Mas a primeira emenda da Constituição americana, que garante a liberdade de expressão, impedia que qualquer medida fosse tomada contra as letras.

A única reação contra o gangsta rap que chegou a ter efeito prático foi um acordo

entre a ONG Parents’ Music Resource Center (fundada pela vice-primeira dama Tipper Gore) e a Recording Industry Association of America para que discos que fizessem referência direta a sexo e violência carregassem um adesivo com os dizeres “parental advisory: explicit lyrics” (aviso aos pais: letras explícitas).

Mas o fato é que as grandes vítimas do gênero têm sido seus próprios criadores. Em 1996, por exemplo, o rapper de Los Angeles Tupac Shakur foi morto a tiros, em Las Vegas. ■

A reportagem escrita por Reni Tognoni no jornal “O Globo” sobre os primeiros momentos da acusação sofrida pelo grupo já denotava uma das maneiras como o caso foi abordado nos meios de comunicação. A matéria foi construída não voltada apenas para a discussão sobre o teor da canção e do videoclipe, mas para uma biografia do grupo onde se destacava com intensidade a condição de ex-detento de Dum Dum, os furtos cometidos por Eduardo na adolescência e até mesmo os nomes artísticos dos membros do grupo. Afirmava que Dum Dum é o nome de uma munição que explode dentro do corpo de quem foi atingido e que o número 12 contido no nome artístico do produtor e Dj Erick 12 era referente a potência do calibre de uma espingarda. A matéria foi concluída justamente com a fala de Eduardo explicando o motivo da prisão do Dum Dum em 1996 e afirmando que a música estava sendo mal interpretada

Na associação realizada pelo jornalista e pela estratégia narrativa construída por ele ao longo da reportagem, é possível perceber a tentativa de retirar a credibilidade dos *rappers* através da acentuação dos seus conflitos com a lei. Essa era apenas uma das primeiras reportagens sobre o caso e já havia uma tomada de posição do jornal “O Globo”. Outro ponto notório da tomada de posição é a seleção de um verso específico da canção como estratégia discursiva, descontextualizando a narrativa da obra.

Na mesma edição, na mesma página. João Ximenes, também jornalista do periódico “O Globo”, escreveu sobre a relação entre o *rap* e a violência nos Estados Unidos:

Figura 11 - Matéria do Jornal O Globo sobre a relação entre o RAP e a violência nos Estados Unidos.

Primeiro álbum do gênero saiu em 87

Criadores do gangsta rap têm sido vítimas de violência nos Estados Unidos

João Ximenes
Correspondente

• NOVA YORK. Scott LaRock produziu o primeiro álbum inteiramente dedicado ao gangsta rap, “Criminal minded”, lançado em 1987 nos Estados Unidos. Em 26 de agosto daquele mesmo ano, LaRock foi ao Bronx se encontrar com um traficante; supostamente para tentar apaziguar uma disputa amorosa (a namorada do criminoso o trocara por um jovem DJ que era protegido de LaRock). Ao chegar na vizinhança, o produtor, ainda dentro do carro, foi morto por um tiro. O assassino nunca foi identificado.

O gangsta rap já surgiu mesclando a violência de suas letras com a da vida real de seus artistas, e deu origem a um debate no país sobre causa e consequência: as letras promoviam a violência ou retratavam a realidade dos guetos negros devastados pelo crack? O auge da controvérsia foi em 1994, quando a ativista de direitos civis Dolores Tucker, que colaborava com Martin Luther King,

deu início a uma campanha contra a Time Warner. Ela acusava a corporação de, ao distribuir os discos de gangsta rap do selo Death Row, de divulgar uma imagem negativa dos negros. No fim, a Time Warner voluntariamente se desassociou do gênero. Mas a primeira emenda da Constituição americana, que garante a liberdade de expressão, impedia que qualquer medida fosse tomada contra as letras.

A única reação contra o gangsta rap que chegou a ter efeito prático foi um acordo entre a ONG Parents’ Music Resource Center (fundada pela vice-primeira dama Tipper Gore) e a Recording Industry Association of America para que discos que fizessem referência direta a sexo e violência carregassem um adesivo com os dizeres “parental advisory: explicit lyrics” (aviso aos pais: letras explícitas).

Mas o fato é que as grandes vítimas do gênero têm sido seus próprios criadores. Em 1996, por exemplo, o *rapper* de Los Angeles Tupac Shakur foi morto a tiros, em Las Vegas. ■

Mas o fato é que as grandes vítimas do gênero têm sido seus próprios criadores. Em 1996, por exemplo, o *rapper* de Los Angeles Tupac Shakur foi morto a tiros, em Las Vegas. ■

Mas o fato é que as grandes vítimas do gênero têm sido seus próprios criadores. Em 1996, por exemplo, o *rapper* de Los Angeles Tupac Shakur foi morto a tiros, em Las Vegas. ■

É importante compreender também como essa estratégia discursiva foi construída para além do mundo do texto. Os escritos de Ximenes e Tognoni não são artigos opinativos, mas sim reportagens que se voltavam para a descrição e articulação entre o acontecimento e o seu contexto. Desta maneira, o texto foi construído de forma a negar o seu carácter analítico e, conseqüentemente, de tomada de posição, agenciando uma série de elementos para a descrição do tema abordado. Todavia, são nessas estratégias de negação e nas articulações feitas que são encontrados os posicionamentos dos jornalistas e, por conseguinte, do veículo.

Dessa forma, é possível perceber o posicionamento do jornal. Enquanto Tognoni elenca a biografia e a relação entre os membros do Facção Central com o crime, Ximenes narra os debates sobre a relação entre o *gangsta rap*⁴³ e a criminalidade na sociedade estadunidense.

A associação entre as duas matérias aponta como o tema criminalidade é colocado em relevo como ponto de intersecção entre o que é noticiado nas duas reportagens. Contudo, é necessário ressaltar que essa operação não leva em conta a dinâmica cultural, isto é, como uma dada cultura é praticada, pensada e significada em localidades diferentes. O *rap* cantado pelo Facção Central por mais que se aproximasse em termos de temática, a exemplo do crime e violência policial, com o chamado *gangsta rap* americano, distinguia-se por ter uma abordagem distinta no que tocava a valorização da imagem da malandragem no Brasil ou dos “gangsteres” nos Estados Unidos, do poderio da ostentação de joias. Outro ponto que precisa ser afirmado e que ainda carece de estudos mais aprofundados diz respeito a como as divisões no campo musical do *rap* no Brasil aconteceram de modo destoante do estadunidense:

Embora sem necessariamente levantar essa bandeira, os *raps* como o do Facção Central (no qual, de fato, a violência e a criminalidade estão presentes) foram logo enquadrados nesse rótulo, sempre por estarem, quando mais não seja, a um passo da criminalização. Eduardo, porém, não pensa sua produção artística a partir desses códigos que reduzem a complexidade de suas composições (OLIVEIRA, 2016, p. 163).

Diante disso, essa articulação levantada por Ximenes sugere uma classificação arbitrária que indicia como esse veículo de notícias posicionou-se sobre o acontecido, pois associou os artistas brasileiros com a imagem dos *gangsta rappers* americanos, colocando-os como pontos chave para compreender a atuação do Facção Central.

⁴³ O *rap* na década de 1980 nos EUA extrapolou a sua conotação de elemento do Hip Hop, mas não a abandonou. Passou a ser caracterizado também como gênero musical intrinsecamente ligado a indústria fonográfica e diante disso, as diferentes formas de composição da música *rap* passaram a ser decompostas em vários sub-gêneros, a exemplo do *gangsta rap*. O *gangsta rap* americano “é marcado por permear o universo da criminalidade e das gangues, em que o *gangsta* torna-se figura principal. Além disso, os versos contêm expressivo conteúdo sexual, misógino, e de alusão ao uso de drogas” (MACEDO, 2011, p. 273).

O jornal o Estado de São Paulo também se utilizou dessas mesmas estratégias na reportagem escrita por Bruno Saito, em 29 de junho de 2000, e também expôs uma análise sobre a relação entre violência, comunicação e arte em um artigo de opinião escrito por Medeiros, no dia 2 de julho:

A exacerbação da violência na imagem da TV, sob o pretexto da denúncia, não é só mais uma forma cínica de estimular violência? A velha discussão volta à bailar esta semana, com o cerco do Ministério Público a um clipe de uma banda de rap - Isto aqui é uma Guerra, do grupo Facção Central, que passa na MTV. O clipe, de fato, ultraviolento. Em alguns momentos, o realismo "didático" de suas cenas - assalto a uma residência, sequestro-relâmpago, roubo de carro, fuga do distrito policial - parece obedecer a um princípio de glorificação, antes do de denúncia (MEDEIROS, 2000, p. 296, grifo nosso).

Nesse artigo, o jornalista Jotabê Medeiros problematiza a relação entre a estética das obras exibidas nos meios de comunicação e a questão da própria violência na sociedade. Ele cita os debates decorrentes nos Estados Unidos após o lançamento do filme *A clockwork Orange* (Laranja Mecânica no Brasil) onde se ponderou sobre a possibilidade do filme incitar a violência. Ainda ao falar sobre cinema, Medeiros, citou caso de Mateus Costa Meira que atirou na plateia num cinema brasileiro ao assistir Clube da Luta (*Fight Club*). Ao analisar isso, ele indaga se os problemas psicológicos de Mateus Meira possuíam alguma relação com a *hiperviolência* do filme.

Pela organização da narrativa realizada no início do artigo e pela articulação entre as obras e a violência “concreta” no seio social, Medeiros compactuou com a existência de uma influência direta das artes, música e cinema nesses acontecimentos. Inclusive cita o escritor peruano Mario Vargas Llosa⁴⁴: “A violência é um de seus produtos mais refinados e está aqui para ficar, pois veio misturado entre as dobras da mais preciosa conquista humana, que é a liberdade, à qual devemos o que de melhor aconteceu à humanidade” (LLOSA apud MEDEIROS, 2000, p. 296).

Na discussão proveniente de Llosa, o jornalista do Estado de São Paulo encerra seu texto problematizando a relação entre liberdade e controle. Cita elogiosamente a Guernica de Picasso, pontuando que o grau de representação da violência extrema contida na pintura é

⁴⁴ Mario Vargas Llosa é um escritor peruano engajado nas políticas do seu país tanto a nível partidário quanto na dimensão da construção das suas obras literárias. Nas décadas de 1950 e 1960 esteve diretamente ligado aos debates relativos ao marxismo e ao existencialismo no Peru. Através da influência de Sartre cultivou a ideia de Literatura como engajamento. Em meados da década de 1960 teceu críticas severas a União Soviética e ao presidente cubano Fidel Castro após a invasão soviética a Tchecoslováquia e o apoio de Cuba. A partir daí houve um afastamento gradativo de Llosa dos grupos intelectuais marxistas e sua crítica asseverou-se passando a ser um defensor rígido das democracias liberais. Sobre a relação entre literatura e política em Llosa ver: COSTA, Adriane. Intelectuais, política e literatura na América Latina: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Marquez e Vargas Llosa (1958-2005). Tese de Doutorado. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

sintoma do contexto social do qual Picasso fazia parte. Entretanto, reafirma a importância da regulação da violência na televisão.

As análises e referências realizadas por Jotabê Medeiros incidiram numa relação estética da obra com o seu contexto. Numa análise que se volta para a recepção das obras, como a realizada pelo colunista do Estado de São Paulo, estabelecer um caráter contextual como algo primaz das mesmas é retirar da arte uma das características que a torna tão bela: a diversidade do impacto causado nas diferentes audiências. A arte não é decalque, ela é expressão criativa que se relaciona com sua exterioridade por ser algo social, mas que elabora seu próprio mundo pela configuração e se reconstrói indefinidamente nos atos de recepção (RICOEUR, 1997). Por mais que o *rap* possuísse essa conexão visceral com o mundo empírico, não era ele que determinaria o impacto causado nas audiências. A própria celeuma envolvendo os tipos de classificações das obras compostas por Eduardo e Dum Dum corrobora com esta perspectiva.

Com efeito, a articulação entre a trajetória dos membros do Facção Central e as contradições do *gangsta rap* no Estados Unidos no jornal “O Globo”, bem como a exposição de que a arte possuía potência de gerar tomada de atitudes violentas do público no Estado de São Paulo incidiram numa exposição da imagem do Facção Central para um público diversificado e nem todos conhecedores das características que constituíam e restringiam a expressão artística dos *rappers*. Nesse sentido, a publicização serviu como construção de um *ethos* prévio⁴⁵ muito próximo da imagem que o promotor Carlos Cardoso quis cominar sobre o grupo e que os membros do FC tentaram apagar nos diversos espaços ocupados durante o auge da polêmica, bem como nas canções contidas no disco seguinte.

4.2 OCUPANDO NOVOS PALCOS: A ACUSAÇÃO NOTICIADA NA TELEVISÃO

Até o momento da denúncia de que o Facção Central havia realizado apologia ao crime no videoclipe “Isso aqui é uma guerra”, o grupo só esteve presente em programas do veículo televisivo duas vezes. Ambas no “Yo Mtv Raps!”. A primeira após o lançamento do disco Juventude de Atitude e a segunda no episódio de lançamento do clipe. Após a denúncia,

⁴⁵ O *ethos* prévio é compreendido aqui como a imagem construída do coenunciador pelo enunciador no seu discurso. Assim, a medida que Carlos Cardoso analisava o videoclipe e caracterizava os integrantes do Facção Central como criminosos, imprimia uma imagem dos indivíduos e por consequência do grupo. A isto, denomino de *ethos* prévio. Sobre isso ver: HADDAD, G. *Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Rolland*. In: AMOSSY, R (Org). *Imagens de si no discurso: A construção do ethos*. São Paulo: Contexto, 2014.

o grupo passou a ocupar novas emissoras e novos programas⁴⁶, não ligados mais somente a música e ao Hip Hop. Exemplo disso foi a veiculação de reportagens realizadas com os membros do grupo e com o promotor que culminou com o debate entre o apresentador Otaviano Costa e o Dj Theo Werneck no *talk show* vespertino “O Positivo” da Rede Bandeirantes de televisão. A mesma emissora também noticiou através do seu “Jornal da Band”, apresentados na época pelos jornalistas Marcos Hummel e Janine Borba. Não foi somente a Bandeirantes que publicizou a polêmica.

No “Jornal do SBT”, Hermmano Henning também expôs reportagem sobre a acusação sofrida pelo grupo e avaliou o caso. A MTV Brasil, emissora responsável pela transmissão do videoclipe, exibiu o assunto em duas edições do programa “Gordo a Go-go”, apresentado pelo artista João Gordo. Primeiro, com a participação dos membros do Facção Central e do sambista Bezerra da Silva e no segundo durante entrevista com o vocalista da banda de rock Ira, Nasi. Houve diferentes abordagens sobre o caso geradas pelo tipo de gênero televisivo e pela emissora que noticiou a acusação.

O *talk show* “O Positivo” era exibido pela Rede Bandeirantes de televisão no turno vespertino. Era apresentado no programa, que possuía auditório, debates entre convidados, apresentações artísticas, reportagens e entrevistas. Nessa exibição, foram apresentadas entrevistas gravadas com os membros do Facção Central, com Dino Dragone o diretor do videoclipe e também com o promotor Carlos Cardoso. Enquanto Eduardo se posicionou afirmando que a violência contida no videoclipe não apresentava nada de diferente do que acontecia no cotidiano de São Paulo, Dum Dum e Erick 12 apontaram na relação de força entre os grupos sociais. Para Dum Dum, “É mais fácil calar nossa boca do que a boca lá de cima”, enquanto Erick 12 asseverou “É isso que eles querem, os pobres na favela e os ricos sempre na boa. Se a gente dá uns passinhos os caras (sic) já picota na hora”. Já o diretor Dino Dragone se voltou para relação entre ética e estética do *rap* e afirmou que “tinha que usar cenas fortes porque se eu não fizesse o clipe daquele jeito que foi feito não iria passar a verdade e o rap é uma coisa de verdade que fala a realidade” (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013). Destoando completamente de ambos, Carlos Cardoso avaliou, “é apologia da violência de ponta a ponta” e se defendeu⁴⁷:

⁴⁶ Importante destacar a participação do Facção Central, bem como do diretor do videoclipe Dino Dragone, do responsável pela gravadora *Five Special* e do promotor público no programa “A Casa é sua” da emissora Rede Tv. Deixarei esse episódio icônico para análise em um momento posterior. Por ter sido o único evento em que os acusados e o acusador tiveram um contato face a face foi dado certo enfoque a esse encontro.

⁴⁷ O posicionamento de Carlos Cardoso frente a acusação de censura apontou como ao passo que expunha a imagem dos artistas como criminosos e exibia um *ethos* democrático e humanista. A relação entre a negação da

Não se trata de censura, todos nós somos contra a censura, a censura é algo que nos traz lembranças tristes e bastante desagradáveis, mas a democracia também tem seus próprios limites. Quais são os limites da democracia? São os princípios que garantem a existência da sociedade e da própria democracia e foram todos eles, infelizmente, violados por esse clipe (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

O posicionamento de Carlos Cardoso frente à acusação de censura na medida em que expôs a imagem dos artistas como criminosos exibiu um *ethos* democrático. O apresentador Otaviano Costa e o DJ Theo Werneck analisaram as falas dos entrevistados e aferiram a celeuma:

Eu acho que a única coisa que apavora para ser censurado é o seguinte... a única diferença é que os caras que tão ali são os caras que você vê na rua, porque se fosse uns caras com umas roupas americanas, com uns carrão americano (sic), aí tudo bem, aí pode, aí passa filme com violência em qualquer horário, agora como está ali o cara que você vê todo dia na rua aí apavora, aí assusta [...] Não vi apologia, eu acho que assim, violência acontece a qualquer hora e na vida de todo mundo. Só não acontece com quem mora lá na sua jaula, na sua jaula bacana, lá sei lá onde, na sua casa bacana e tal que de repente não vê no contato do dia a dia, não pega um ônibus, não vê a violência acontecendo diariamente. Toda hora, entendeu? Então aquele clipe lá não é, para algumas pessoas, novidade nenhuma, é cotidiano, então de repente isso está chocando as pessoas, agora olha... a revolução começou meu, está tudo aí, eu acho que censurar não tem nada a ver (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Enquanto Theo não concordou com a acusação, o apresentador Otaviano Costa apresentou uma posição diferente ao ressaltar o posicionamento do promotor, afirmando que ele havia deixado claro que “não é censura e também a democracia tem seus limites [...] eu acho assim, a ideia às vezes é transmitida, captada das pessoas certas, pessoas erradas, de repente como funciona isso ninguém sabe” (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Ao contrário da afirmação do apresentador, uma série de estudos vem sendo realizados sobre os processos de recepção (HALL, 2002; RICOEUR, 1997) e a própria divergência nas interpretações entre ele o DJ do seu programa podem ser descritos a partir desses estudos.

A Teoria da Recepção desenvolvida no modelo codificação/decodificação por Stuart Hall (2002), nascida da crítica ao modelo da análise de conteúdo e, por conseguinte, da ideia de que o texto possui um sentido fixo e transparente, discorre como o significado de um texto não é fixo, possui várias camadas e é multireferencial. Para o teórico da cultura e estudioso da comunicação, seria útil pensar a comunicação como “uma estrutura produzida e sustentada através da articulação de momentos distintos, mas interligados – produção,

censura realizada por Carlos Cardoso e a memória será discutida no momento em que irei analisar a sua participação no programa “A Casa é sua”.

circulação, distribuição/consumo, reprodução” (HALL, 2002, p. 388). É necessário destacar que o modelo desenvolvido por Hall foi pensado para analisar as recepções dos programas produzidos pelos meios de comunicação de massa, assim ele ao colocar em relevo os efeitos apreendidos da recepção desconstrói a posição de protagonista do emissor como ativo e do público como passivo:

É sob a forma discursiva que a circulação do produto se realiza, bem como sua distribuição para diferentes audiências. Uma vez concluído, o discurso deve então ser traduzido – transformado de novo – em práticas sociais, para que o circuito ao mesmo tempo se complete e produza efeitos. Se nenhum “sentido” é apreendido, não pode haver “consumo”. Se o sentido não é articulado em prática, ele não tem efeito (HALL, 2002, p. 388).

Partindo dessa assertiva, podemos perceber uma aproximação com o processo de refiguração descrito por Paul Ricoeur. O receptor possui suas referências de mundo para "produzir" o texto recebido (receptionar é também produzir) e isto é fundamental para alcançar de que modo no processo de leitura do videoclipe foi apresentado uma diversidade de empregos. Assim, Otaviano Costa e Theo Werneck não possuíam as mesmas referências que dariam as condições para compreensão da expressão artística. Enquanto Werneck conhecia os códigos culturais e as restrições discursivas da cultura Hip Hop, Costa não e assim se apegou às referências apontadas pelo promotor.

Já no “Jornal da Band”, programa exibido à noite, a polêmica começou a ser difundida com a chamada da âncora do programa, Janine Borba, informando que o Ministério Público de São Paulo havia aberto o inquérito para suspender a exibição do videoclipe. Na apresentação, a voz da jornalista foi acentuada na afirmação de que o clipe fazia apologia ao crime. Não houve a menor indicação de que era o início do processo, apenas a afirmação de que o grupo havia se defendido afirmando que a música era retrato da vida na periferia. A fala dela apresentava já os significantes indicativos para a leitura do que seria veiculado na reportagem.

Assim, a reportagem foi iniciada com a exibição dos trechos iniciais do videoclipe com uma tarja com o logotipo do jornal com a legenda “ODE AO CRIME”. Após pequena descrição do videoclipe, onde foi narrado que o clipe possuía imagens chocantes e contava a história de bandidos que sequestravam, roubavam e matavam, a narradora afirma que os bandidos foram interpretados pelos próprios *rappers* e assim se voltou para a biografia de Eduardo e Dum Dum. Foi apresentado então que o grupo não acreditava que suas músicas (não mais somente o videoclipe) incentivavam a violência. Então foi exibida a fala de

Eduardo em que afirmava a tendência e a consequência de uma pessoa que cresce sem oportunidades e com seus direitos violentados era ir para o crime. Assim, a reportagem mudou de cenário e a fala de Carlos Cardoso foi introduzida com o enunciado:

O assessor de direitos humanos do Ministério Público ficou chocado com o videoclipe. Ele pediu abertura de inquérito policial para punir os responsáveis e vai determinar também que o clipe pare de ser exibido” (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Na sua fala o promotor discorreu sobre como clipe reforçava preconceito existente na sociedade de que o pobre e o negro eram potenciais criminosos. Em resumo, a notícia da abertura de inquérito no “Jornal da Band” seguiu a linha de introdução com os significantes indicativos realizados pela âncora que já expunha como concreta a incitação ao crime mesmo a notícia sendo sobre a abertura de inquérito. O desenvolvimento ocorreu com seleção de trechos específicos do videoclipe, contextualizando-os apenas com a descrição da narradora que posteriormente também descreveu a trajetória de Eduardo e Dum Dum e teve como conclusão a caracterização realizada pelo promotor.

Enquanto o posicionamento implícito do veículo pôde ser compreendido ao perceber a linha narrativa da reportagem, o “Jornal do SBT” que era exibido pelo Sistema Brasileiro de Televisão (SBT) tornou explícita a sua posição a partir da avaliação feita pelo apresentador Hermano Henning, mas antes da avaliação do âncora foi exibida uma entrevista com Carlos Cardoso. Nessa entrevista, ele afirmou que o clipe era um manual de instrução para prática de assaltos, sequestros e homicídios.

A exposição da entrevista primeiro e a sequência da exibição de trechos específicos do videoclipe logrou poder ao promotor para contextualizar e ditar a maneira como o clipe deveria ser compreendido. Isso se reforçou com a retomada da entrevista, mais especificamente para o momento em que o promotor em tom severo afirmou que entraria com uma representação ao Ministério da Justiça para que o governo encaminhasse uma solução para casos como esse, pois, segundo ele, eram abordagens como essa que alimentavam a cultura da violência no Brasil e a cultura da violência era responsável pelos altos índices de criminalidade. Foi então que Hermano Henning dando prosseguimento ao programa expôs:

Todas as armas contra o crime. O movimento ‘Basta, eu quero paz’ vai se reunir no Ibirapuera em São Paulo neste sábado para mobilizar a população. A polícia vai apresentar projetos para diminuir a criminalidade. No dia 7 os organizadores querem que todos se vistam de branco contra a violência e em favor da paz, exatamente o contrário do que os senhores ouviram e viram aí (FACÇÃO CENTRAL NA SONIA ABRAÃO E ETC, 2013, Grifo nosso).

Deste modo, ficou explícito o posicionamento do veículo frente à acusação de incitação ao crime. Não foi apresentada nenhuma menção de como o grupo estava encarando a acusação. Foi apresentada apenas a versão do promotor e a seleção da divulgação da campanha “Basta, eu quero paz”. Em sequência a reportagem serviu como catapulta para reforçar a apreciação, ou melhor, o julgamento realizado pelo jornalista e, conseqüentemente, pelo jornal, contribuindo assim para o *ethos* criminoso, violento, incentivadores de violência que o promotor apontava sobre os componentes do Facção Central. Importante destacar também que nessa reportagem o promotor aprofundou o tipo de discordância com os *rappers*. Para o promotor, a criminalidade e a violência não eram consequência da má distribuição de renda e da invisibilidade social, mas sim resultado da *cultura da violência* propagada por grupos como o Facção Central.

Na MTV Brasil, emissora responsável pela exibição do videoclipe, as discussões sobre o teor do caso ficaram a cargo do apresentador João Francisco Benedan, mais conhecido pelo nome artístico de João Gordo, no seu *talk show* noturno “Gordo a Go-go”. João Gordo era também conhecido por ser músico da banda punk Ratos de Porão. Com um estilo polêmico, informal e provocativo, João Gordo recebia no estúdio da MTV artistas e celebridades de uma forma geral para debater sobre assuntos dos mais variados e, após a notificação que a emissora recebeu quando da exibição do clipe, foi a vez dos integrantes do Facção Central participarem do *show*.

Desta maneira, no “Gordo a Go-Go” ficou patente a tentativa de Eduardo de apagar o *ethos* prévio de criminosos e exaltadores da violência exibidos no discurso do promotor e incorporado por diversos programas de televisão, inclusive na mediação posicionada de João Gordo, que ficou mais evidente em uma edição posterior do programa quando, ainda se reportando ao caso, analisou a acusação sofrida pelo Facção Central com o vocalista da banda de rock Ira!, Nasi.

Eduardo ao responder a primeira pergunta realizada por João Gordo sobre se o grupo apoiava tudo que foi exposto no videoclipe, afirmou:

Não, ali foi o seguinte, ali foi mal interpretado. Nós colocamos ali como todo rapper coloca, um esquema positivo. Colocamos um videoclipe que mostrava violência [ruído] violência que tá no cotidiano que eu vejo na televisão. Colocamos no videoclipe três pontos benéficos pra sociedade. Mostrar que o cara que tá esquecido na periferia ele pode vir a se tornar um bandido, sem estudo, sem escola, sem perspectiva nenhuma de vida. Demos um toque pro cara que tem dinheiro “aí não adianta ficar só enjaulado, ficar no condomínio, esperando que nada de mau vai acontecer. Se você não olhar pela favela um dia o ladrão vai tá entrando na tua casa” e no final do videoclipe nós colocamos um ladrão morto e outro sendo preso e isso

aí mostra claramente que o crime não compensa (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Eduardo refutou a crítica que estava sendo direcionada a eles, “ali foi mal interpretado”. Ele diagnosticou de antemão qual a origem da polêmica. A culpa é de quem interpretou equivocadamente o clipe, ou seja, do promotor. Foi então que o primeiro passo foi dado para a rasura da ideia da louvação da prática de crimes ao afirmar o valor positivo da sua arte, assim como de todos os *rappers*. Essa exposição anunciava uma linha de conduta atrelada à tentativa de apagar o *ethos* violento e expor uma fachada professoral.

Como houve, segundo a fala dele, falha na interpretação era necessário revelar então em que consistia a mensagem contida no videoclipe, mensagem esta que fundamentaria também a imagem positiva da sua atuação, ou a fachada professoral, exposta nos “três pontos benéficos para a sociedade” apontados. Assim, no exercício da fala, Eduardo buscou desconstruir a imagem construída sobre o grupo e os argumentos apresentados para caracterizá-los, apresentando argumentos e expondo faces positiva e professoral, contudo apesar dos esforços do *rapper* para realizar essa rasura, houve resistência do apresentador João Gordo que ainda se mantinha incrédulo quanto ao argumentado, inclusive interrompendo a fala de Eduardo:

Vocês não acham que vocês exageraram? Porque o negócio é muito agressivo mesmo assim é muito cruel demais (sic), é cru. Pra quem não sabe aí de casa, pra quem não sabe esse clipe tem uma cena que tem vocês enquadrando uma mansão né? Entra, entra na mansão, enquadra e aí puta como é a letra mesmo? Tem que falar a letra cara (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

A crítica do apresentador ficou pautada na letra e nas imagens. Como se elas fossem a própria realidade descrita, posição que ficou evidente quando o apresentador começou a citar versos da canção como se eles contradissem a fala de Eduardo. Mesmo com a afirmação do *rapper* quanto ao tom artístico da canção, da teatralidade e que eles estavam encenando personagens, João Gordo colocou em pauta novamente aquilo que os jornais utilizaram na apresentação dos integrantes do grupo, a trajetória de vida deles e a relação com o crime:

Pro pessoal de casa que não sabe, a polícia chegou a vir aqui na MTV e confiscou o clipe dos caras. Falou que era apologia ao crime e aqui tou (sic) vendo que os caras não são nada disso. Algum de vocês já puxou cana já? [...]12 né meu? Fez um 12. 12 pra quem não sabe é tráfico de drogas cara [...] Absolvido na boa né meu (sic)? Porque assim cara, meu, vocês tem cara de bandido cara, você tem cara de bandido.

Dum Dum tem cara de bandido (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013), grifo nosso).

Para além do reforço e da utilização de uma corporalidade consagrada no Brasil a partir de afirmações como “cara de bandido”, como consequência do racismo já enraizado na sociedade e asseverado pela incorporação das teorias raciais do século XIX que permaneceram no imaginário social, a fala racista e preconceituosa de João Gordo reacendeu a chama que alimentava a ideia de que a atuação do grupo, suas músicas e o videoclipe possuíam ligação direta com as ilicitudes cometidas por Dum Dum⁴⁸.

Desta forma, ainda que o grupo tenha tentado impor uma determinada imagem positiva sobre si e sobre a mensagem que acreditava conter na letra da canção e no videoclipe, houve uma disputa para manutenção da ideia de apologia muito próxima a que o promotor vinha encampando nos meios de comunicação. Nesse quesito João Gordo no seu *face-work*, se colocando como fã do grupo nessa entrevista realizada com o Facção Central, demonstrou uma concordância muito maior com o promotor, ou seja, o apresentador reafirma sua aproximação com o grupo ao mesmo tempo que buscava reafirmar sua posição de discordância com eles, e por consequência, de concordância com o promotor.

Essa situação se tornou mais evidente quando João Gordo entrevistou o vocalista da banda de rock Ira!, quando ambos declararam que o Facção Central havia cometido apologia ao crime. Enquanto João Gordo afirmou que “realmente é apologia ao crime, quem viu ficou apavorado” (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013), Nasi discorreu:

Eu sou superamigo do Dino Dragone, que é o diretor desse clipe acho que eu fui uma das primeiras pessoas a ver o clipe e chamei atenção dele pra isso. É muito bem dirigido, é ótimo. Agora é o seguinte, eu sou contra a censura, acho que não é por aí entendeu? Mas eu também chamo a atenção pra responsabilidade entendeu? Porque eu tenho dois pontos tá? Primeiro, é o momento que a criminalidade tomou proporções inimagináveis. Hoje em dia não é mais o bacana, não é mais a elite que tá sofrendo com a violência e com a criminalidade. É a classe média baixa e os pobres, entendeu? E segundo, eu acho que o *rap* ele tem uma responsabilidade muito grande com a moçada da periferia. Você vê artistas como Thaíde, como Xis, mesmo os Racionais que são superagressivos no seu discurso, todos eles tem um trabalho fundamental de elevar a autoestima dos manos, de falar assim “vamos estudar, vamos ficar longe das drogas, não vamos virar bandidos...” e eu acho que não é por aí não cara, porque a maior parte da criminalidade, a maior parte dos assaltos e dos crimes violentos hoje são por causa de droga. Não é gente que vai roubar, não vai acabar matando por causa de comida, mas pra fumar crack entendeu? Eu acho uma irresponsabilidade, eu acho demagógico (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

⁴⁸ O próprio Dum Dum na canção “Prisioneiro do Passado” (TADDEO, 1999, 1 CD, faixa 14) narrava a relação entre um ex-detento e a liberdade. É no emblemático refrão que ele expressa algo bastante profundo da narrativa e que serve de exemplo para compreender o tipo de estratégia utilizada pelos diversos veículos ao se referirem a sua condição de ex-detento.

Da valorização da estética do videoclipe até seu diagnóstico, Nasi reforçou a culpabilidade do grupo e a concordância sobre o teor criminal do clipe. Os *ethé* irresponsável e demagógico como parte da classificação do Facção Central, por mais que ligados ainda a mesma linha discursiva do que o promotor instituiu e que foi reproduzido pelos meios de comunicação, sejam os jornais impressos ou programas televisivos, apresentou variantes da análise. A comparação com outros artistas, grupos de *rap* e a colocação de que as premissas contidas nas narrativas do Facção Central estavam equivocadas, já que os afetados pela criminalidade eram os moradores da periferia, apresentou um outro tipo de contato com a audiência. Diferente dos outros atores, Nasi apresentou uma sociedade não genérica, assumindo que existiam conflitos sociais e que os maiores afetados eram os mais pobres.

Ainda que a análise de Nasi se apresentasse de forma semelhante ao que Eduardo e Dum Dum vinham apresentando ao longo da carreira, sua argumentação seguiu uma linha de oposição como se o grupo defendesse justamente o contrário. Assim, a imagem de demagógicos e irresponsáveis esvaziou qualquer tipo de orientação intencionada pelo grupo. No entanto, assim como o promotor, Nasi se preocupou com a argumentação de que a crítica e a proibição do grupo consistiam em censura. Em resposta a João Gordo sobre se ele concordaria com a proibição da veiculação ele respondeu:

Eu não proibiria, mas mudaria de canal. Eu acho apologia mesmo [...] se aparecesse um vídeo com gente matando deputado, vereador ou banqueiro aí tudo bem cara! Mas, acho que isso aí não. E o rap tem uma responsabilidade muito grande de fazer a cabeça dos manos e da moçada hein? (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

A convicção de Nasi de que o videoclipe era apologia ao crime e o tom negativo empregado na fala indica a contradição constituinte da sua própria acusação. Se a crítica ao Facção Central foi causada pela louvação da prática de crimes, como a “encenação” de homicídios de deputados, vereadores e banqueiros em um vídeo não deveria ser considerada apologia ao crime? A crítica de Nasi não é pela forma, mas é circunstancial pelo conteúdo e por uma análise da linguagem. Assim, para ele, os versos contidos na canção e no clipe incitavam a violência e isso era algo negativo, corroborando com os diversos veículos. Contudo, na suposição de que isso fosse feito da mesma maneira, mas conectada com as premissas que ele defendia, a morte de políticos e de ricos não seria apologia.

Quanto ao *ethos* irresponsável, Nasi parecia enxergar no *rap* apenas a condição retórica da canção como se este fosse a única dimensão ligada à ética “dos manos”. Ao falar

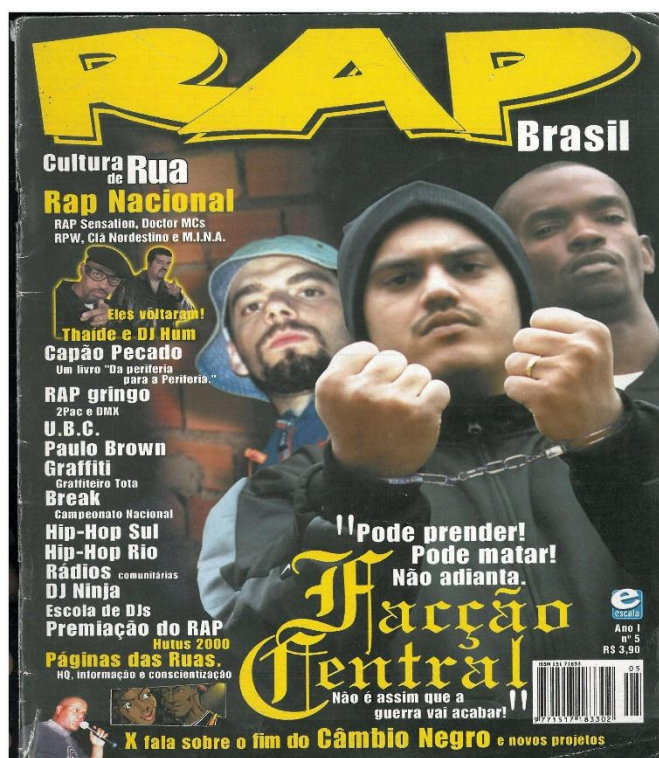
sobre a estética, ele também músico, reportou-se apenas a direção do videoclipe ao falar sobre seu amigo e diretor Dino Dragone. Sobre a composição do Facção Central para além da dimensão retórica, nenhum comentário. Assim, mesmo tentando agregar à sua crítica elementos ligados ao próprio universo cultural do qual o *rap* faz parte, planou superficialmente e acabou por reforçar toda a narrativa construída pelo promotor ao construir uma imagem do grupo como irresponsáveis e demagógicos. Ambos possuíam outra preocupação em comum: a mancha que a classificação da crítica fosse compreendida com censura, por isso Nasi, evitando ser visto como alguém que compartilha dessa posição, afirmou que seria contrário a proibição mesmo acreditando que o videoclipe incitava a violência.

Portanto, ficou notório que a narrativa construída pelo promotor Carlos Cardoso para fundamentar a abertura do inquérito de incitação pautou a maneira como os programas de televisão noticiaram e abordaram a polêmica, mesmo sendo programas diversos e de gêneros televisivos diferentes. Esse tipo de narrativa apresentava uma imagem muito negativa do grupo e só foi contestada pelo próprio grupo e por outro ator sócio-histórico também envolvido com a cultura Hip Hop, o DJ Theo Werneck. Assim, por mais que esses espaços tenham proporcionado certa visibilidade para o Facção Central, esta foi realizada de tal forma a tentar imprimir uma maneira de enxergar o grupo totalmente oposta a forma como eles próprios compreendiam sua atuação. O grupo, nesses espaços, tentou rasurar esse *ethos* prévio, mas foi no álbum seguinte que, se apropriando da narrativa apresentada pelo promotor e das ramificações decorrentes dela, o FC desmontou toda a crítica direcionada a eles.

4.3 POSICIONAMENTO DECLARADO! A REVISTA RAP BRASIL E A PUBLICIZAÇÃO DA ACUSAÇÃO SOFRIDA PELO FACÇÃO CENTRAL

Enquanto os jornais de grande repercussão nacional e vários programas televisivos pautaram a construção da notícia e dos debates pela fala de Carlos Cardoso, houve um veículo de comunicação que seguiu na direção oposta e apresentou a polêmica envolvendo o promotor e o grupo a partir da fala dos próprios *rappers* acusados de incitação ao crime: a revista “Rap Brasil”, que na época estava na quinta edição do seu primeiro ano e tinha sua publicação realizada pela Editora Escala. A capa da Revista já era um indicativo de como o tema seria abordado naquela edição:

Figura 12- Capa da Revista Rap Brasil.



Fonte: (RAP BRASIL, 2000)

A imagem de Eduardo algemado em primeiro plano, o fundo apresentando traços de parede apenas com tijolos, a compleição sisuda dos três integrantes e os enunciados “Pode prender! Pode matar! Não adianta! Não é assim que a guerra vai acabar” retirados de versos de uma canção do próprio Facção Central, que seria lançada somente no ano seguinte, já destacava que a narrativa contida nessa edição seria constituída pela maneira como os rappers e o DJ imprimiram um *ethos* de perseguidos que tinha relação profunda com a forma como desejavam a compreensão tanto do videoclipe quanto da acusação e isto ficou mais evidente com o subtítulo “Liberdade de expressão, democracia, isso existe para o povo? Censurado o clipe e a música do grupo Facção Central” (MAIO; MENDES, 2000) contido na página inicial da entrevista com o grupo.

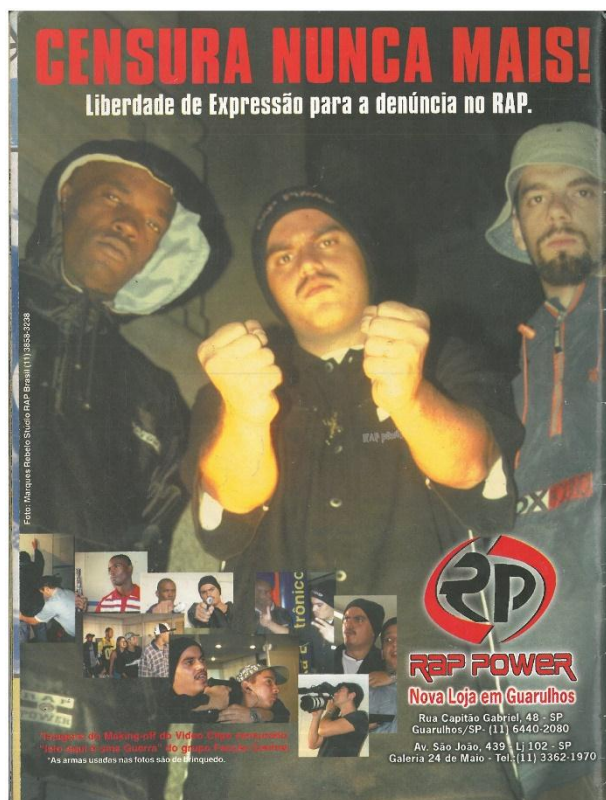
A forma como Maio e Mendes apresentaram a polêmica acusação sofrida pelo Facção Central reforçou o *ethos* de perseguidos em contraposição a uma imagem de censor do promotor público como representante de um grupo social que controlava a sociedade e perseguia os desfavorecidos em diversas esferas da vida. Tal apresentação é realizada a partir de enunciações muito comuns ao rap e a cultura Hip Hop de forma geral:

Imagens que poderiam ser tiradas de qualquer Jornal de televisão. Presos sendo resgatados numa delegacia, assalto a um caixa eletrônico, sequestro relâmpago, e outros crimes, que quem vive no Brasil vê todos os dias. Para quem não viu, é isso que é mostrado no clipe “Isto aqui é uma Guerra”, do Facção Central. Mas o Juiz Maurício Lemos Porto Alves, não quis pensar assim e enquadrou o clipe e a música no artigo 286 do Código Penal, que considera ilegal a incitação ao crime. “Incitação ao crime é panela vazia”, dispara Eduardo, que junto com Dum-Dum e Erick 12, poderão responder a um processo e até serem presos. Ignorando o direito fundamental de uma democracia, que é a liberdade de expressão, a elite usa o sistema, e, ao invés de resolver o problema, tenta escondê-lo. Sem qualquer tipo de aviso, o clipe e a música foram censurados como no tempo da ditadura. “Mas é complicado, porque é uma formiga lutando contra gigantes. Quem julga é uma pessoa que não entende de RAP, é uma pessoa que não está na favela, então duvido muito que ela entenda o nosso ponto de vista”, protesta Eduardo. Num dia nublado e com muita chuva, a RAP BRASIL trombou com Eduardo, Dum-Dum e Erick 12 lá no Grajaú, periferia de São Paulo, e trocamos algumas idéias (sic) (MAIO; MENDES, 2000, grifo nosso).

A contextualização já se iniciou posicionada ao apresentar as imagens do videoclipe como banais: “imagens que poderiam ser retiradas de qualquer jornal de televisão”, encontra na conjunção adversativa, “mas”, o indicativo da coordenação de que, apesar da sua condição ordinária, o juiz não a compreendeu dessa maneira. Foi a partir daí que se agenciou em oposição binária o Facção Central e o juiz através de uma construção narrativa que avaliava o conflito a partir dos espaços ocupados socialmente pelo grupo e por Mauricio Alves. Foi exposta na narrativa a seguinte dicotomia: de um lado, a elite que manipulava o sistema social como marionete a sua vontade e necessidade, a negação do problema na tentativa de escondê-lo ao invés de resolvê-lo e, do outro, atores sociais que eram moradores da periferia – é destacado o bairro onde foi realizada a entrevista – e verdadeiramente conheciam o *rap*, espaços aí considerados tanto geograficamente, a periferia, e culturalmente, o Hip Hop através do seu elemento, o *rap*.

Necessário perceber que, ao longo do texto, a fala de Eduardo foi utilizada como complemento de uma assertiva já desenvolvida anteriormente. Não foi realizada menção ao promotor que solicitou a abertura do inquérito, apenas ao juiz que decretou a proibição da exibição durante o processo de investigação, apesar da campanha encampada pelo promotor Carlos Cardoso nos diversos veículos midiáticos para imprimir sua compreensão sobre o grupo. Novamente foi caracterizada a proibição como censura e destacada a relação entre censura e ditadura, acentuação dada com força na imagem da contracapa da revista:

Figura 13- Contracapa da Revista Rap Brasil.



Fonte: (RAP BRASIL, 2000)

As letras garrafais em vermelho acentuaram a caracterização da acusação sofrida pelo Faccção Central como censura. Censura que afetava diretamente a liberdade de expressão, direito garantido na constituição brasileira. O enunciado “Nunca Mais” também indicava como a revista incorporou a posição de que a democracia não estava sendo respeitada já que a proibição realizada pelo juiz remontava ao período sombrio da história do Brasil denominado de ditadura militar. A saber, “censura nunca mais” se reportava ao projeto “Brasil Nunca Mais”⁴⁹, que denunciou no final da década de 1970 a repressão política realizada pelo Estado Brasileiro durante o regime militar.

Deste modo, ao utilizar esse enunciado, a revista trouxe consigo a memória de um período em que o Estado perseguiu seus adversários políticos. Se apropriando dela, imprimiu a imagem de perseguidos políticos ao grupo já que estes realizavam denúncias nas canções. Essa construção narrativa, que envolvia não somente as palavras, mas as imagens e o uso da memória, apagava a imagem de criminosos que o promotor vinha expondo do grupo e

⁴⁹ Sobre o livro ver: **Brasil nunca mais**. Um relato para a História. Petrópolis: Vozes, 1985. Sobre o projeto ver: <<http://bnmdigital.mpf.mp.br/#!/>>. Acesso em: 10 nov. 2016

colocava os representantes da justiça como os verdadeiros inimigos da democracia e da liberdade de expressão.

A exposição desse *ethos* de perseguido na revista foi exibido também na entrevista realizada por Maio e Mendes. Nela, o Facção Central narrou o que estava acontecendo, deu detalhes de como o processo estava se desenrolando e como compreendia toda essa polêmica. Grande parte dos argumentos contidos nela já tinha sido apresentado nas participações nos programas televisivos, a diferença é que, na “Rap Brasil”, o FC detalhou mais a situação e a construção da reportagem foi realizada a partir da fala dos seus integrantes.

Diante disso, Eduardo apontou novamente os três pontos benéficos contidos no videoclipe que deveriam provocar reflexões sobre: o efeito do abandono e da falta de acesso como possíveis geradores da criminalidade, a política de resolução para a criminalidade baseada no armamento e no fortalecimento da indústria da segurança e a noção de que crime não compensa. Havia aí nesta argumentação três quesitos expostos para reflexão, mas direcionados para atores sócio-históricos diferentes. Os dois primeiros para a classe política e para os grupos privilegiados da sociedade e a última para os atores sociais que viam no crime uma saída para suas dores. Para além do conteúdo da fala, é importante perceber o *ethos* professoral e o tom pedagógico da fala do *rapper*.

No que tocava a imagem do grupo como perseguido, Eduardo reforçou a posição pela maneira como narrou o desenvolvimento do inquérito e a defesa do grupo no âmbito jurídico:

O advogado está correndo atrás. Mas é aquela coisa, o advogado que a gente tem é o que uma formiga pode pagar. Eu não sei o que isso representa contra o Ministério Público, contra um órgão poderoso. Não é brincadeira, é uma parada meio gigantesca. Mas eles verão que o Ministério pode ser gigante, mas o RAP Nacional é muito maior, porque o RAP é a voz da maioria, da periferia. Eles acharam que era só chegar, tesourar e ficava por isso mesmo. E não foi o que aconteceu, a opinião pública não ficou do lado dos caras. Nós tivemos apoio de roqueiro, pagodeiro, dos rappers, de políticos, de dona de casa, de todo mundo (MAIO; MENDES, 2000).

O realce na força que o poder público possuía e poderia exercer sobre o grupo é apresentado para fortalecer uma visão de “nós” contra “eles”, a formiga versus o gigante, o fraco contra o poderoso. Esse realce possibilitou também o aprofundamento da exibição da noção de identificação entre diversos grupos sociais como artistas, políticos e cidadãos comuns que unidos poderiam resistir à força do gigante, além de demonstrar como o grupo acreditava na potência que existia na união dos hip hoppers.

Por mais que esse aprofundamento tenha certas doses criativas, como visto anteriormente, vários outros atores sócio-históricos ficaram contra o Facção Central. Esse tipo de discurso e a imagem decorrente dele expunham, assim, a importância que opinião pública possuía para influenciar na decisão do juiz. Foi assim que a “Rap Brasil” expôs também o comentário realizado pelo *rapper* Edi Rock do grupo Racionais Mc’s em defesa do Facção Central, todavia o maior destaque dado na revista foi a fala do então senador da república Eduardo Suplicy:

Acho que o promotor cometeu um engano ao proibir a música ‘Isto aqui é uma guerra’. Eu até vim com o meu filho aqui no show do Facção Central, e o que se percebe, é que eles estão querendo demonstrar como é que se poderia ser o Brasil se houvesse possibilidade, sobretudo na periferia, de todas as pessoas jamais terem que realizar qualquer tipo de assalto para trazer a comida para sua família, para ter as suas crianças na escola, para viverem com dignidade. Não precisaríamos estar vivendo numa guerra. É como ‘O Homem na Estrada’, dos Racionais, e outras músicas de todo o movimento Hip Hop. E não é à toa que a juventude canta essas músicas. Ainda esta semana, - eu sou Professor na Fundação Getúlio Vargas - eu mostrei para os meus alunos um pronunciamento do Martin Luther King: ‘I have a dream’ (Eu tenho um sonho), para mostrar como o mundo poderia ser melhor. Depois, eu coloquei ‘O homem na estrada’, para os alunos compreenderem como é que se sente hoje o povo da periferia sobre o seu cotidiano. ‘Isto é uma guerra’, também constitui uma maneira das pessoas estarem percebendo o seu dia-a-dia. Eu acho que precisamos explicar ao Promotor e ao Juiz, a importância de haver Liberdade de Expressão. E explicar bem a eles, que não se está querendo incitar o crime, se está querendo transformar a sociedade. Para que haja a verdadeira paz, baseada na justiça (RAP BRASIL, 2000).

A fala de Suplicy, para além do impacto que a posição ocupada no sistema político nacional teria na opinião pública, reforçou duas dimensões da defesa que o Facção Central vinha realizando, a incompreensão do promotor e do juiz estava ligada a falta de conhecimento dos códigos que regiam a cultura Hip Hop, a potência de mudança gerada pela linguagem do *rap* que denunciava as mazelas sociais e a constituição de um “nós” versus “eles”, ao afirmar que “precisamos explicar” e “explicar bem a eles”. No exercício do “nós” enquanto comunidade Hip Hop ou que consome o *rap* o *ethos* professoral e o discurso pedagógico se fizeram presentes na fala do senador.

Foi na revista também que o grupo se defendeu da acusação de que estava se beneficiando da acusação e narrou as dificuldades causadas pela polêmica como a falta de convites para realização de *shows* porque os organizadores acreditavam que até mesmo a presença deles em eventos estava proibida. A consequência disso foram quase dois meses sem o Facção Central realizar *shows*.

É inegável que o maior espaço que o grupo teve para expor para seu público o que estava acontecendo foi a “Rap Brasil”. A revista expôs a entrevista, apresentou comentários,

exibiu posicionamentos de outros atores sobre o caso. Toda a montagem dessas páginas da revista seguiu em defesa do Facção Central. Nenhum comentário destoante foi exposto, apenas a imagem do promotor foi publicada e legendada como “o promotor que pediu a proibição do clipe”. Portanto, esse veículo tratou de noticiar a proibição do videoclipe e da canção “Isso aqui é uma guerra” a partir da incorporação da imagem e da narrativa que o Facção Central estava expondo. Dentro de um cenário onde os outros veículos buscaram criminalizar o grupo, seja de maneira mais explícita ou implícita, a “Rap Brasil” teve papel preponderante na construção de uma defesa explícita do grupo.

4.4 “A CASA É SUA” E AS MEDIAÇÕES

Em volta da acusação de apologia ao crime sofrida pelo Facção Central, muitos veículos noticiaram as conflitantes posições do grupo e do promotor responsável pela denúncia, no entanto foi no programa “A casa é sua” da emissora de televisão Rede TV! que ocorreu um dos momentos mais marcantes da relação de forças instituída entre os artistas e o promotor. Foi em uma edição no ano de 2000 que, apresentado pela jornalista Sônia Abrão, o programa pôs frente a frente Carlos Cardoso, os *rappers* Eduardo e Dum Dum, os produtores Erick 12, Fábio Macari e Dino Dragone, além do proprietário da gravadora *Five Special*, responsável pela produção e distribuição do disco “Versos Sangrentos”.

“A casa é sua” era um programa direcionado para o público dito feminino exibido diariamente entre as segundas e sextas-feiras no turno vespertino. Aglutinava em sua produção diversos gêneros como jornalismo investigativo, *talk show* e coluna social. Os quadros de culinária, estética e moda tão frequentes nos seus correlatos de outras emissoras e nas suas edições anteriores perderam espaço quando Sônia Abrão passou a ocupar a posição de apresentadora no programa:

Com o programa A Casa é Sua!, Sônia revolucionou a fórmula dos tradicionais programas "femininos" do horário da tarde. Sua primeira providência foi acabar com quadros de culinária, desfiles de moda, artesanato, estética, etc., passando a apostar, como jornalista que é, em um esquema totalmente informativo, num jornalismo de variedades e também de reportagem geral. Resultado: um mix de assuntos artísticos, entrevistas com personalidades dos mais variados segmentos, inclusive o político, jornalismo-denúncia e investigativo, flagras e fofocas, além dos quadros opinativos (A APRESENTADORA, [21--]).

É possível compreender duas dimensões de mediação nesse episódio. Uma que dizia respeito à própria materialidade do gênero televisivo através da “montagem” do programa e outra que versa sobre a tentativa de Sônia Abrão de delimitar os campos de argumentações

das partes envolvidas. Primeiramente, é necessário destacar como a montagem do programa já se configurava enquanto espaço de mediação para, posteriormente, focar na performance da apresentadora.

Nesse sentido, a combinação de vários temas e a posição de eliminação dos quadros tradicionais apresentados no release do programa no site da emissora, bem como a posição da apresentadora frente às formas de construção desse evento desmontam uma perspectiva de análise dos programas televisivos como um *meio* de massificação ou do empobrecimento violento de uma cultura chamada de massa, mas uma mediação entre linguagens diversas e o público. Ao deslocar as perguntas e investigar os processos de composição do massivo “para além da chantagem culturalista que os converte inevitavelmente em processos de degradação cultural” (BARBERO, 1997, p. 17), Barbero propôs a compreensão da televisão como mediadora cultural, ultrapassando assim as perspectivas que buscavam nela encontrar apenas os efeitos ideológicos (manipuladores) do poder dominante⁵⁰.

Diante disso, no *mapa noturno pra explorar o novo campo*,⁵¹ Barbero (1997) analisa a televisão a partir das mediações indicando três lugares importantes na operação entre programa e consumo⁵²: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural. Especificamente para compreender “A casa é sua”, a mediação que ele denominou de cotidianidade familiar é primordial para construção das relações estreitas e da proximidade como forma de reconhecimento entre o apresentado e o público. Nesse sentido, duas operações são fundamentais para essa mediação que Barbero denominou de *simulação do contato e retórica do direto*.

A simulação do contato corresponderia aos “mecanismos mediante os quais a televisão especifica seu modo de comunicação organizando-se sobre o eixo da função fática [...] isto é, sobre a manutenção do contato” (BARBERO, 1997, p. 293). Já a retórica do direto seria o dispositivo que constitui circuitos no espaço televisivo sobre o eixo da *proximidade e da magia de ver*.

⁵⁰ Nesse sentido, as mediações podem ser compreendidas como os usos sociais dos meios massivos, percebidas pela forma como o Facção Central performatizou sua presença no programa para expor suas posições, bem como a apresentadora Sônia Abrão se colocou como mediadora entre o Facção Central e o Promotor.

⁵¹ “A tentação do apocalipse e a volta ao catecismo não deixam de estar presentes, mas a tendência mais secreta parece ser outra: avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um mapa *noturno*. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho – mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos” (BARBERO, 1997, p. 288)

⁵² Consumo não pensado como forma de incorporação dos valores dominantes, mas como usos sociais diversificados dos objetos.

A manutenção do contato, a proximidade e a magia do ver como dispositivos de conexão entre o programa e o público era bastante visível em “A casa é sua”. De forma evidente, o nome da atração já destacava essa tecnologia do avizinhamento, mas não somente isto. A construção do cenário, a disposição dos móveis e os ambientes nos quais o programa se realizava construía esse repertório de aproximação com o público. Na edição em que se discutia as interpretações sobre o videoclipe do Facção Central, o programa foi exibido quase que integralmente em um único ambiente que simulava uma sala de estar:

Figura 14- Da esquerda para a direita Vanderlei, Dum Dum, Erick 12, Eduardo, Carlos Cardoso, Dino Dragone e Sônia Abrão reunidos no estúdio do programa “A casa é sua” da RedeTV!.



Fonte: (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013)

A organização do estúdio com sofá ao centro, cadeiras em volta, tapete e mesa de centro, quadros nas paredes e decorações do lado esquerdo expõem a composição de um cenário de recepção domiciliar. Importante destacar que o estúdio onde “o show” aconteceu ficava situado no bairro do Morumbi em São Paulo, reconhecido por ser uma localidade de moradia de indivíduos de alto poder aquisitivo. Nesse aspecto, a decoração do ambiente apresentava um modelo bastante distanciado das imagens expostas das periferias de São Paulo no videoclipe do Facção Central. Assim, o programa mediou a valorização de uma determinada maneira de domicílio a partir dos valores da elite econômica paulista e a cultura Hip Hop, a partir do Facção Central, se constituiu com um discurso avesso a essa condição. Quanto à retórica do direto, dispositivo relacionado à linguagem, a própria Sônia Abrão assim caracterizou sua influência na produção do programa:

Por incrível que pareça, eu não curtia fazer televisão, talvez pela imagem ou vaidade das próprias pessoas de TV que se colocavam e se colocam até hoje num pedestal. Mas recebi o convite e de cara avisei que não sabia cozinhar, não gostava de

artesanato e nunca fui ligada em moda. Como apresentar um programa feminino? Competir com Ana Maria Braga e Claudete Troiano sem gostar dessas coisas? Mas me deram carta branca para fazer o que quisesse, e o então 'A Casa é Sua' acabou virando jornalismo show, um 'Fantástico' com menos recurso e linguagem mais simples (SÔNIA Abrão diz que não assiste a tv, odeia "bbb" e não aceita desaforo, 2014)

Para além da exposição de um perfil feminino atrelado a construções históricas machistas sobre o espaço privado como lócus da mulher, a face da apresentadora exibida sobre as bases da simplicidade e afastamento das vaidades das pessoas envolvidas com os programas televisivos, bem como da preferência por uma linguagem “mais simples” assinalava outro ponto de mediação cultural do veículo televisivo: a possibilidade de aglutinar em um mesmo evento uma grande quantidade de gêneros diferentes onde “cada programa, ou melhor, cada texto televisivo remete seu sentido ao cruzamento de gêneros e tempos” (BARBERO, 1997, p. 296). Essa composição de gêneros⁵³, que Sônia denominou de jornalismo show, na verdade era uma síntese da própria lógica da televisão e não um efeito singular da sua influência na produção.

O programa, como consequência desse cruzamento, também apresentava outra dimensão apontada por Barbero: a *competência cultural*. Competência não compreendida, aristocraticamente, como um etnocentrismo de classe onde o exibido representava uma decadência cultural ou uma estratégia alienante das massas, mas como uma forma de consumo dos gêneros a partir de uma dada demanda cultural, gêneros estes que ao associar “narrativamente as serialidades, constituem uma mediação fundamental entre as lógicas do sistema produtivo e as do sistema de consumo, entre a do formato e a dos modos de ler, dos usos” (BARBERO, 1997, p. 299). Assim, o programa depreendia tanto de uma “tradução” simplificada do veiculado em outros eventos, como nos jornais mais tradicionais e se referia a certos aspectos constituintes da sua própria base textual, o híbrido de coluna social e *talk show*.

Diante dessas classificações, tornou-se necessário também averiguar a performance da apresentadora ao longo do bloco em que foi discutida a acusação e no espaço em que a mesma leu as mensagens enviadas pelos telespectadores, opinando sobre a polêmica ali apresentada.

⁵³ Gênero compreendido aqui como o pertencimento a um dado repertório de textos que dialogam, correspondem e recambiam “uns aos outros nos diferentes horários do dia da semana. Enquanto tempo ‘ocupado’, cada texto remete à sequência horária daquilo que o antecede e daquilo que o segue, ou aquilo que aparece no palimpsesto nos outros dias, no mesmo horário” (BARBERO, 1997, p. 296).

Ao longo dos aproximadamente trinta minutos de duração do debate entre os membros do Facção Central, o diretor do videoclipe, o dono da gravadora responsável pela produção do álbum e o promotor ficou evidente a constituição de uma fachada de mediadora da jornalista Sônia Abrão. No entanto, afirmar que a posição dela era de mediação do debate não implica em defender a suposta imparcialidade da atuação dela na discussão, mas apontar quais mecanismos ela utilizou, dentro do tempo estipulado, na exibição do programa para que os atores sociais ali presentes opinassem dentro de um determinado limite. Nesse aspecto, a fala inicial no bloco anterior, onde ela expôs o que seria apresentado no seguimento do programa, já indicava como seria sua posição:

Segundo a justiça pode incitar a violência, aliás de acordo com o Ministério Público incita mesmo a violência. Fala que o Brasil só respeita aquele que tem um revólver na mão, faz um sequestro relâmpago, fala que nem juiz, não é, banca o durão diante de uma arma encostada na cabeça. Então como é essa história? Incita ou não incita a violência? Vamos ou não vamos poder mostrar as cenas do clipe? Você quer ver? Nós estamos com o promotor aqui, se ele liberar a gente passa o clipe pra você poder assistir e dar a sua opinião e dizer pra gente o que você acha, se o Facção Central tá certo ou tá errado. O disco não pode mais ser tocado e não pode mais ser vendido. Eu quero a sua opinião. Dê a sua opinião que o pessoal do grupo Facção Central também quer saber a reação do público (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

A estratégia utilizada para promover um assunto polêmico e deixá-lo para posteriori era algo bem comum dos programas televisivos que buscavam “prender” o telespectador no canal, contudo para além dessas formas de contenção do espectador, a fala da jornalista denotava seu desempenho frente ao promotor e às outras pessoas ali envolvidas. Nesse sentido, é necessário destacar alguns aspectos: a colocação do discurso jurídico através da fala do promotor como espaço fundante do debate, ou seja, o debate começa com a acusação de incitação e não com apresentação do grupo Facção Central, a mediação entre o *rap* cantado pelo grupo De Polícia e pelo Facção Central e, por último, a maneira como, após o debate, ela lidou com as mensagens enviadas pelos telespectadores.

Após o retorno do intervalo, Sônia iniciou o bloco apresentando o que seria ali discutido, a acusação de incitação ao crime, as proibições, bem como o Facção Central e o Promotor. Como o realizado na prévia, novamente a fala inicial sobre o videoclipe e sobre a música foi direcionada para o promotor:

Oi, nós estamos aqui de volta aqui na nossa casa porque agora vamos começar uma discussão muito importante a respeito desse assunto que também tomou conta das manchetes dos jornais, principalmente nesse final de semana, o grupo Facção Central que fez uma música chamada Isso aqui é uma guerra, gravou, tá no CD deles inclusive que pelo jeito tá proibido de ser vendido e também não pode ser tocado

nos programas de rádio e de televisão. E o clipe também tá proibido embora a gente vai conversar aqui com o promotor, o Carlos Cardoso que está aqui vê se a gente pode, como é um programa jornalístico, exibir alguma dessas imagens justamente para o público ter uma noção do que se trata. (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013, grifo nosso).

A primazia da fala dada ao promotor foi estratégica, somente a fala dele avalizada pelo discurso jurídico poderia autorizar a exibição de cenas do videoclipe e, para fundamentar a solicitação, a apresentadora se valeu justamente do argumento da classificação do programa enquanto jornalístico. Nesse sentido, a argumentação de que a intenção de exposição do clipe era a divulgação e a informação dos telespectadores possibilitou que o promotor autorizasse a veiculação. A exposição da classificação jornalística reforçou tanto o *ethos* de mediadora da jornalista quanto à constituição de um escudo que o promotor levantou ao ter suas críticas classificadas como censura.

Foi somente após a autorização e a análise do clipe realizada pelo promotor, que a apresentadora abriu espaço para que o *rapper* Eduardo iniciasse sua fala e expusesse suas intenções como letrista.

Após as falas do Eduardo, Vanderlei e do Dino Dragone, Sônia Abrão informou que estava no estúdio um grupo de *rap* formado por Lago e Rivaldo, respectivamente Capitão e Sargento da Polícia Militar de São Paulo, denominado De Polícia que iria cantar a música intitulada *Rap da PM*. A canção seguia os padrões estéticos do *rap*: o respeito à métrica, à utilização de uma base rítmica e um *sample* como fundo instrumental e narra as atividades dos policiais militares, construindo uma imagem do policial como herói e dos bandidos como o *mal social*. Ironizam as críticas realizadas a corporação e os termos pejorativos usados para caracterizar a polícia. Enquanto o De Polícia cantava as câmeras focalizavam não somente neles, mas também nas feições de Eduardo, Dum Dum e Erick 12. Nesse momento há um descompasso entre a construção da cena e a posterior fala da Sônia Abrão, pois os closes da câmera nas feições dos componentes do Facção Central incidia sobre o descontentamento deles perante a apresentação do De Polícia, por outro lado Sônia Abrão indaga aos policiais sobre as aproximações entre o discurso deles e o do FC:

Tá aí são dois policiais ainda na ativa, o Sargento Lago e o Capitão Rivaldo ou ao contrário, prazer em recebê-los novamente aqui no nosso programa. Bom, eu não sei se foi impressão minha ou se vocês como policiais e os meninos do Facção Central como representantes da periferia tavam falando a mesma coisa nas músicas? Vocês acompanharam a música, o clipe, viram isso, qual a opinião de vocês como policiais? (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

A pergunta dela, em meio as caras fechadas de descontentamento dos membros do Facção Central, estabeleceu um limite de contenção do conflito. Por mais que as falas dos policiais seguissem uma direção de crítica ao Facção Central, o que realmente acabou acontecendo, ela traçou paralelos para que não houvesse uma exacerbação das falas e o debate perdesse o foco. Ao mesmo tempo, a presença do De Polícia aponta qual direção o posicionamento do “A casa é sua” estava seguindo.

Após o término do bloco e no retorno do programa, Sônia já estava em outro ambiente que, pela construção do cenário, indicava ser o “escritório” da casa. Computador, muitos papéis espalhados na mesa e ao fundo uma estante. Sentada, a jornalista leu as mensagens enviadas pelos telespectadores e comentava o teor das mesmas. As quatro primeiras mensagens apontavam que o clipe era ficção e, ao mesmo tempo, que o clipe retratava a realidade, assim como outros programas da televisão brasileira exibiam cenas mais violentas do que ele. Na leitura da quinta mensagem, onde o telespectador dizia que o *rap* incitava rebeldia e que era culpa das gravadoras, afirmando que essas produções deveriam ir para o lixo, a apresentadora pediu licença, ironizou, amassou o papel com a mensagem e disse que faria o que ele pediu e jogou a mensagem do telespectador na lixeira.

A percepção de que ela estava dando espaço para os *rappers* se defenderem perderia de vista uma preocupação que rodeava toda polêmica e que a performance dela, mesmo que negociada, não conseguiu evitar: a crítica à censura em si. É nesse ponto que a atuação dela se atrelava a do promotor Carlos Cardoso. Enquanto ela, na encruzilhada do debate no veículo televisivo, construiu uma alocução de cuidado com os significados existentes na letra, também elencou possibilidades de apontar uma “realidade” através do *rap* com a presença dos policiais. A possibilidade de fala de todos foi uma das formas de se afastar da posição de compartilhamento da necessidade de interditar o álbum e o clipe, mas apresentando suas discordâncias com o abordado pelo Facção Central. Por isso, a fala mais severa realizada pelo telespectador gerou essa reação na jornalista. O promotor também tentou construir um discurso de crítica e de embargo, mas não aceitou a imagem de censor.

4.5 O HUMANISTA E O CRIMINOSO: CARLOS CARDOSO E O DISCURSO JURÍDICO

A participação do promotor público Carlos Cardoso no programa “A casa é sua” expôs dois elementos que articulados fundamentaram e limitaram a acusação de apologia ao crime sofrida pelo grupo de *rap* Facção Central. O primeiro elemento: o lugar de fala, localizado no discurso jurídico e o segundo; uma determinada memória sobre a censura.

Primeiramente, irei destacar como se deu a locução dessa fala emergida do discurso jurídico para posteriormente demonstrar como uma memória construída sobre a censura limitou a potência desse discurso e sua possibilidade de alcançar os termos desejados.

A primeira fala de Carlos Cardoso no programa foi a afirmação, interrompendo a fala da jornalista quando esta apresentava ao telespectador o teor do debate, da sua função profissional e sua localização dentro da ordem jurídica, “Promotor de Justiça e assessor do Procurador Geral de Justiça”. Com efeito, ao afirmar sua posição dentro da ordem e sua atuação como promotor, expôs o lócus discursivo da sua análise e do seu posicionamento a respeito do videoclipe:

O que eu queria aproveitar nessa primeira abordagem é o dizer o seguinte, o ministério público não sente nenhum tipo de prazer em fazer o que fez, até porque é um fato inédito na história do Ministério Público de São Paulo uma iniciativa como essa, tendente a obter na justiça uma ordem judicial para fazer cessar a veiculação de um clipe. Por que nós fizemos isso, porque esse clipe na avaliação que nós fizemos, avaliação coletiva que envolveu vários promotores de justiça criminais de São Paulo na Procuradoria Geral, o clipe pela sua música e pelas imagens extremamente violentas que estão associadas à letra dessa música caracteriza plenamente o delito de incitação ao crime, que significa o que? Significa a instigação, o estímulo, a louvação da prática de crimes (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Deixarei para um próximo momento a discussão do papel da memória sobre a censura na construção dessa fala. Por hora, me volto para a análise realizada da produção artística do Facção Central e caracterizada pelo promotor a partir do discurso jurídico. Assim, a partir das reflexões de Foucault sobre os discursos que controlados, selecionados, organizados e redistribuídos “por um certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade” (1996, p. 9-10), ficaram aparentes as operações de formulação e de controle na materialidade discursiva do promotor. Nesse primeiro momento, Carlos Cardoso se pronunciou enquanto participante do círculo jurídico e fundamentou-se no exercício de poder restritivo do discurso onde as operações de exclusão se manifestaram: a palavra proibida e a vontade de verdade (FOUCAULT, 1996).

Quando refletiu sobre os processos de exclusão, Foucault afirmou que na sociedade os sujeitos não detêm todas as possibilidades de fala sobre todos os assuntos em nenhuma circunstância e essa impossibilidade não estava ligada apenas às matrizes linguísticas, mas, nesse sentido, sobre como a possibilidade de fala é regida pelas posições ocupadas, e, limitada pelas coerções disciplinares, sendo uma delas a separação entre verdadeiro e falso, ligadas à vontade de verdade que são historicamente localizadas:

Penso ainda na maneira como um conjunto tão prescritivo quanto o sistema penal procurou seus suportes ou sua justificação, primeiro, é certo em uma teoria do direito, depois a partir do século XIX, em um saber sociológico, psicológico, médico, psiquiátrico: como se a própria palavra da lei não pudesse mais ser autorizada, em nossa sociedade, senão por um discurso de verdade. (FOUCAULT, 1996, p. 18-19)

A necessidade de uma autorização realizada na conexão com uma vontade de verdade como pensou Foucault, alicerça nossa reflexão sobre os mecanismos utilizados pelo promotor na elaboração da avaliação do clipe “Isso aqui é uma Guerra”. A afirmação apenas de que o clipe viola o código penal não sustentava a si mesma, era necessário o agenciamento de enunciados, historicamente delimitados, que qualificassem e potencializassem a coerção. Isso ficou manifesto quando Cardoso apresentou suas análises sobre o videoclipe, escapando do discurso jurídico e se apoiando em outros:

Há uma certa similaridade entre a letra da música e as imagens, a impressão que se tem é que aquilo está sendo vendido como uma alternativa para o jovem de periferia. Então além desse videoclipe ter todas essas características violadoras do código penal brasileiro, da nossa legislação penal, ainda tem um efeito nefasto de reforçar um preconceito que nós consideramos odioso, intolerável, mas que ainda é alimentado por alguns setores da nossa sociedade que associam a imagem do jovem de periferia pobre, marginalizado, negro, a figura de um criminoso em potencial. É um preconceito que absolutamente não pode ser aceito (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

A primazia dada à classificação da expressão artística por elementos do código penal, como no dito “além desse videoclipe ter todas as características violadoras do código penal brasileiro, da nossa legislação penal”, manifesta o poder que o discurso jurídico exercia na materialidade da fala do promotor, mas, como Foucault apontou, era necessária uma conexão, uma justificativa alicerçada em uma vontade de verdade para que a proposição fosse autorizada. Essa busca pela autorização ficou patente com o seguimento da sentença “ainda tem um efeito nefasto de reforçar um preconceito que nós consideramos odioso, intolerável, mas que ainda é alimentado por alguns setores da nossa sociedade”. O videoclipe foi apresentado, então, como uma ameaça a “Paz Social” e “Dignidade Humana”.

Deste modo, a afirmação de que o videoclipe reforça posicionamentos racistas e estereótipos negativos construídos sobre os negros, a partir de uma leitura que decodificou a arte como mensagem estável, concreta e transparente, foi utilitária para alimentar a fundamentação da interdição baseada no discurso jurídico, alicerçado pelo discurso antirracismo proveniente de segmentos da sociedade que conseguiram inserir suas demandas na Constituição Brasileira de 1988. Esse alicerce impôs uma determinada imagem do promotor como humanista. Ele não estava ali para censurar, mas para defender a sociedade do

racismo, do preconceito e do ódio que segundo ele foram desferidos pelos FC. Eis aí a face humanista exposta por Carlos Cardoso.

No entanto, o enunciado “a figura de um criminoso em potencial” é um indício da localização da argumentação do promotor: a criminologia influenciada pela antropometria criminal de Lombroso. Esta “propunha que fatores independentes da vontade (hereditariedade, doenças nervosas, por exemplo) interferiam no delito, diminuindo a responsabilidade do criminoso” (GAUDÊNCIO, 2004, p. 125). Assim, Lombroso elaborou uma teoria criminal que construía um retrato do criminoso que “possuía por base a ideia de que há, *naturalmente*, o criminoso, representado pelos diversos tipos de criminosos e com cujos retratos se podia montar um atlas que tornava possível a identificação visual do suspeito, do reincidente, do criminoso, em geral” (GAUDÊNCIO, 2004, p. 201).

No final do século XIX e início do século XX, as proposições de Lombroso ganharam força no Brasil a partir da Faculdade de Medicina da Bahia e da Faculdade de Direito do Recife. A incorporação das propostas lombrosianas no debate jurídico brasileiro, “longe de se apresentarem somente como ‘idéias fora do lugar’ ou como simples modismo da época, às novas teorias criminológicas parecem responder às urgências históricas que se colocavam para certos setores da elite jurídica nacional” (ALVAREZ, 2002, 686). Nesse aspecto, é importante salientar que na primeira república buscou-se algo que oferecesse um sentido identitário à nação e, assim, a presença do negro na população brasileira e o processo de miscigenação no país preocupavam as elites brancas. Foi dessa maneira que na Bahia, o médico Nina Rodrigues, influenciado pela antropologia criminal destacou-se como um dos pensadores brasileiros que através das teorias biologizantes analisou e explanou sobre os perigos de uma suposta “contaminação” da sociedade e da cultura brasileira – branca – causada pela presença dos negros e dos mestiços. A partir das suas análises sobre crime e degenerescência, Nina Rodrigues, partindo de Lombroso, afirmou que as características raciais eram bastante significativas para as análises da criminalidade e considerou, dessa maneira, que através das características biológicas seria possível prever quais indivíduos se tornariam criminosos, associando assim os aspectos estéticos e biológicos do negro com a criminalidade.

Nesse período, a vontade de verdade estava conectada com o saber médico influenciado pelas teorias raciais. Por isso, a teoria lombrosiana influenciou tanto as proposições de médicos como Nina Rodrigues quanto juristas, a exemplo de João Vieira de Araújo, Tobias Barreto:

Inúmeros outros juristas, ao longo da Primeira República, passam a divulgar as novas abordagens “científicas” acerca do crime e do criminoso [...] publicam artigos e livros em que são discutidos os principais conceitos e autores da criminologia e da Escola Positiva de direito penal. Alguns se tornam entusiastas das novas teorias penais, outros censuram o exagero de certas colocações consideradas radicais, mas a grande maioria toma as novas discussões no campo da criminologia como temas obrigatórios de debate no interior do direito penal. (ALVAREZ, 2002, p. 684)

A inscrição das teorias lombrosianas nos debates jurídicos brasileiros gerou o problema do retorno indefinido de discursos, isto é, o discurso jurídico é um desses que “estão na origem de certo número de atos novos de fala que os retomam, os transformam ou falam deles, ou seja, os discursos que, indefinidamente, para além de sua formulação, *são ditos*, permanecem ditos e estão ainda por dizer” (FOUCAULT, 1996, p. 22, grifo nosso). Assim, “as teorias raciais deixam de serem modelos científicos, mas não são abolidas socialmente. Passam para o dia-a-dia, transformam-se em códigos internalizados e, portanto, jamais afirmados, eficientes porque invisíveis e silenciosos” (SCHWARCZ, 1998, p. 95). Invisíveis e silenciosos do ponto de vista que “o racismo não está nas leis, não está no Estado, mas disseminado no cotidiano” (SCHWARCZ, 1998, p. 95). Mas presentificado no cotidiano, ele deixou a esfera do público e voltou-se para o privado e, assim, constitui-se no Brasil um “preconceito de ter preconceito”.

É justamente na materialidade do discurso de Carlos Cardoso que encontramos a instrumentalização dessa “postura” social brasileira, da negação por uma suposta inaceitabilidade que expôs a construção do clipe como reforço desses estereótipos, contudo foi sua própria enunciação que apontou o agenciamento do discurso antirracista como forma de sustentar a classificação da expressão artística como incitação ao crime.

Diante dessas afirmações de Carlos Cardoso, ficou patente a preocupação em afirmar reiteradas vezes o desgosto em buscar na justiça a proibição da veiculação do videoclipe e a negação de que essa atitude configuraria censura:

O Ministério Público não é e nem se sentirá jamais o dono da verdade, o que eu tô expressando aqui para os senhores telespectadores Sônia é de que na avaliação que nós fizemos desse clipe é de que esse clipe é criminoso [...] A gente tem que analisar essa manifestação na sua globalidade e eu digo mais, esse clipe muito ao contrário do que algumas pessoas andaram dizendo por aí que a nossa iniciativa tenha um propósito de fazer uma censura ou coisa parecida, de modo nenhum. (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

E repetindo essa preocupação encerrou sua participação no programa afirmando:

Eu gostaria de aproveitar a oportunidade pra terminar minha intervenção aqui e dizendo o seguinte, um dos princípios mais importantes da democracia, do regime

democrático é o princípio constitucional que garante a liberdade de expressão, de pensamento e como consequência disso a liberdade de expressão de toda e qualquer produção artística que não pode ser objeto de nenhuma censura, de nenhum tipo de cerceamento. Só que há outros princípios tão importantes quanto esse, previstos na constituição também que são a garantia da democracia que garante o direito a dignidade humana, a vida, a liberdade, a segurança individual e coletiva. E o caso de vocês suscita uma questão bastante interessante, por isso mesmo ela é polêmica, porque ela coloca a seguinte questão... até onde vai a liberdade de expressão das pessoas, que deve ser um direito garantido pela constituição, e onde começa o direito da sociedade de preservar determinados valores que são fundamentais para a sua própria existência. Penso, com toda humildade e serenidade do mundo, que a iniciativa que o Ministério Público tomou vai colocar essa questão para o poder judiciário e nós vamos aguardar a decisão soberana do poder judiciário que no final dirá quem está certo e quem que está eventualmente equivocado (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013, grifo nosso).

A negação de Carlos Cardoso em aceitar a caracterização da sua intervenção como censura demonstra a força exercida pela memória que o enunciado “censura” carregava na sociedade brasileira daquele período. É inegável que a construção de uma memória sobre o regime ditatorial civil-militar brasileiro influenciou no modo como a censura passou a ser compreendida.

A relação entre censura e liberdade de expressão, todo esse amalgamado de limites do dizer que tanto incomodava Carlos Cardoso havia se transformado em um grande campo de relações de força e, nessa seara, o jornalismo se constituiu como atuação contestatória às possibilidades de atos de controle pudessem acometer seus veículos e assim “assistimos a uma transformação no modo de tratar a temática da censura, que sai dos ‘bastidores’[...] e torna-se, na sociedade democrática, objeto de discussão na esfera pública” (CABRAL, 2013, p. 133).

A temática alcançou a esfera pública segundo Cabral (2013) ao analisar os noticiários do periódico “Folha de São Paulo” que contestavam decisões da justiça de proibição da veiculação de reportagens envolvendo políticos e a ação do ministério da justiça em cobrar classificações para programas televisivos. Diante disso, a posição do jornal, quando os atos estavam ligados à sua materialidade, era de contestar as decisões judiciais dando ênfase à necessidade de se respeitar a liberdade de expressão e de associar essas decisões às práticas censórias do regime ditatorial:

De maneira mais ampla, a posição assumida pela *Folha de S. Paulo* nas matérias sobre censura insere-se em um quadro de rearticulação dos saberes e dos discursos presentes em nossa cultura a respeito da censura, que passa a ser concebida, na democracia, como prática ilegítima e passível de questionamento na esfera pública. (CABRAL, 2013, p. 133)

Diante disso, os meios de comunicação com sua força de visibilizar essas questões construíram sobre si a imagem de vigilantes e defensores da liberdade de expressão, assim, a liberação de Carlos Cardoso para que algumas cenas do videoclipe passassem no programa “A casa é sua”, através da afirmação de que o programa se caracterizava como jornalístico, instituía já uma busca de legitimação contra a afirmação de que a acusação de incitação ao crime se configuraria como censura, carregando assim o significado negativo que a expressão significava naquele período.

Portanto, na participação do promotor Carlos Cardoso no programa da RedeTV!, ficaram expostos três elementos de constituição da sua argumentação sobre o videoclipe. Primeiro, a análise da expressão artística a partir de um determinado lugar de fala, o discurso jurídico, já que ele era promotor e baseou-se no código penal para realizar a caracterização do clipe. Um segundo ponto foi o agenciamento do discurso jurídico com outro de luta contra o racismo para alicerçar sua posição como mantedora de uma paz social e respeito à dignidade humana, exibindo uma face humanitária em oposição a de criminosos do grupo. Por último, a negação da caracterização da sua acusação como censura, já que o signo carregava nesse período uma determinada memória negativa, o que limitava a sua argumentação.

4.6 A PALAVRA QUE ORIENTA: A FACHADA PROFESSORAL NA DEFESA DO FACÇÃO CENTRAL

A participação do Facção Central no programa “A casa é sua” fez parte de uma tática de exposição das intencionalidades do grupo ao produzir o videoclipe e da percepção da acusação de incitação ao crime. Entrevistas foram dadas para jornais, revistas e programas televisivos gravados, mas ao vivo apenas o evento apresentado por Sônia Abrão. Assim, o debate realizado ali apresentava as condições necessárias para que os componentes do Facção Central confrontassem publicamente as acusações proferidas pelo promotor:

Eu acredito que em nenhum momento incitamos a violência e é fácil dar um banho de sangue em pouco tempo porque é só você fazer igual ao Cidade Alerta, Alborguetti e qualquer jornalismo que mostre o que a gente mostrou. Até agora foi colocado no ar só cenas que mostram os bandidos matando, só que ninguém colocou o final que um bandido que sou eu que faço, interpreto, morre e o outro que é o Dum Dum é preso. Então, essa é a conclusão do clipe, eles roubaram, eles fizeram, mas eles morreram. A intenção da letra é um bandido revoltado, em nenhum momento eu falei que todo pobre é um potencial bandido, em nenhum momento eu acredito que o clipe tenha aspecto racista porque são três brancos e três negros fazendo os assaltos, então o negócio é o seguinte, a letra quer dizer tipo assim, é um bandido revoltado mostrando pro cara que tem dinheiro que não adianta você tentar se esconder atrás do carro blindado, atrás da sua fortaleza com pitbull, com vigia, muro alto que a

violência se você não ajudar quem precisa um dia chega até você (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

A fala do *rapper* contém vários enunciados que indicavam como o locutor buscava apresentar uma determinada imagem sua como instrutor e que a leitura da realidade feita era factível pela sua credibilidade. Então, expõe primeiro uma articulação entre o “banho de sangue” contido no videoclipe e nos programas televisivos em resposta ao questionamento de “como eles conseguiram dar um banho de sangue em tão pouco tempo”. A aproximação entre eles aponta como a argumentação é realizada para chegar à constatação de que se os dois realizaram esse tipo de manifestação não deveria ser alegado que apenas a sua expressão era apologia ao crime. A argumentação apresentada desconstrói então o exposto pelo promotor sobre o teor criminoso decorrente da violência contida no clipe e da pergunta realizada pela apresentadora, expondo assim uma imagem do grupo como atores que poderiam indicar os caminhos de superação dos problemas que geravam a criminalidade. Nesse sentido, tentou apagar o *ethos* prévio de criminoso construído pelo promotor ao questionar a seleção dos trechos do videoclipe, “Até agora foi colocado no ar só cenas que mostram os bandidos matando” (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Ao questionar a seletividade, Eduardo direcionou a fala para a intenção da expressão artística e como ele a compreendia como uma reflexão sobre a violência, desse modo, foi enunciado que “a letra quer dizer tipo assim, é um bandido revoltado mostrando pro cara que tem dinheiro que não adianta você tentar se esconder atrás do carro blindado [...] se você não ajudar quem precisa um dia chega até você” (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Assim, a explanação do *rapper* sobre a intenção do grupo ao produzir o videoclipe como forma de expor uma leitura de como a violência afetaria também as pessoas abastadas financeiramente expôs uma face pedagógica, mas nesse momento ele sinalizou uma construção que se voltava para além dos moradores das periferias.

Importante não perder de vista as contradições existentes nessas falas quanto à relação entre a intenção da “letra” como afirmou Eduardo e as possibilidades de compreensão dela:

A gente vendeu desse CD 12 mil peças então é uma opinião contra 12 mil. Eu acredito que 12 mil pessoas compraram o CD acreditando que não é apologia ao crime, em nenhum momento nenhum cara que comprou nosso CD partiu pro crime [...] Eu sei, porque é o seguinte, você tá vendo que quem comprou o seu CD compra na intenção de, porra o cara tá falando pra eu sair das drogas, pra eu sair do crime. Porque as nossas letras são o seguinte, quem tá na periferia entende (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

A elaboração de uma face crível pelo locutor a partir da apresentação dos números de venda do disco, “a gente vendeu desse CD 12 mil peças então é uma opinião contra 12 mil”, buscava desconstruir a imagem negativa elaborada pelo promotor ao associar a quantidade de discos à incorporação das ideias contidas na música e no videoclipe, “Que quem comprou o seu CD compra na intenção de porra, o cara tá falando pra eu sair das drogas, pra eu sair do crime” (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013). No entanto, esse exercício⁵⁴ foi uma presunção sobre a postura dos coenunciadores e essa foi uma estratégia para causar uma impressão favorável da sua argumentação (HADDAD, 2014) pela exposição de uma identificação singular com um determinado grupo social ao enunciar “Quem tá na periferia entende”.

Desta forma, a periferia não era entendida como uma localidade que se configurava como oposição binária ao centro, mas como uma comunidade de sentido. A colocação da periferia como uma comunidade que detinha as ferramentas necessárias para a compreensão da expressão artística pelo pertencimento e comunhão expõe o caráter imaginado dessa partilha. Os atributos expostos por Eduardo e Dum Dum que fundam esse pertencimento e comunhão em volta da periferia eram ligados à geografia e às experiências com as mazelas sociais, coletivizando-as, a exemplo da fala do DJ e produtor Erick 12 ao falar sobre sua participação no videoclipe:

Na verdade, como nesses dias era pra eu ter participado do clipe, mas nesses dias eu tava trabalhando pra caramba que a gente tem a vida sofrida, sabe? É, a gente faz tipo rap, mas infelizmente o rap não é uma música muito divulgada ainda, então a gente, eu pelo menos tenho um trampo entendeu? Um outro trampo e não deu pra faltar (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Foi pela imaginação da coletivização e no compartilhamento das experiências de sofrimento que o locutor se alicerçou para afirmar sobre a capacidade que a “periferia” possuía de compreender enquanto “os outros” não. Contudo, essa construção ficou contraditória com a afirmação de que a intenção da letra era mostrar que os outros segmentos da sociedade deveriam se preocupar com a violência e agir para contê-la, pois se eles não detinham as ferramentas necessárias para alcançar o efeito de sentido imaginado pelo grupo, como defendido posteriormente, como então a proposta seria exequível?

A fachada professoral também foi exibida quando Eduardo explicitou como compreendia a acusação de incitação ao crime e ao expor a intenção do grupo:

⁵⁴ Toda construção de um *ethos* está ligada a imaginação de um *ethos* prévio do coenunciador (MANGUINEAU, 2014). No caso citado busquei apenas evidenciar como esse *ethos* prévio foi utilizado como recurso para consolidação da perspectiva apresentada pelo locutor.

Nós agimos inocentes no caso porque a intenção foi o que eu te falei, mostrar cena violenta com bandido morrendo no final, a lógica é essa, no crime qual que é o caminho? Cadeia ou caixão, em qualquer música da gente a gente deixa isso bem claro entendeu? Então... e outra coisa, era um toque pro cara que ta roubando, você no crime você vai acabar morto ou na cadeia e pro cara que tem dinheiro é aquele toque, não adianta você se esconder atrás do seu carro blindado e tal, ajuda quem ta na favela porque é o seguinte, é o que todo mundo fala. Você tem um país que a distribuição de renda é totalmente desigual, enquanto tem um lá de Mercedes tem outro lá passando fome. Não sou eu que fico revoltado, quem fica revoltado é o cara que não tem nada, ta passando fome, entendeu? A intenção do clipe foi apenas mostrar isso, em nenhum momento a gente colocou que o pobre é um potencial bandido. (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

O *rapper* construiu dessa maneira uma imagem de si que realizava uma determinada leitura da realidade a partir dos enunciados sobre as consequências dos atos delituosos para quem cometia o crime e também para quem era vítima desses atos, colocando a origem do problema na má distribuição de renda. Essa seria a causadora da revolta que para ele era a condição fundante do criminoso. Apontou também para a falha em acreditar que as soluções estariam no fortalecimento da indústria da segurança privada. A solução, para ele, estaria em ações de solidariedade e não no encastelamento.

É importante destacar tanto a imagem que o Eduardo construía do grupo quanto suas maneiras de enunciar, pois foi através da incorporação delas que o diretor do videoclipe Dino Dragone também apresentou sua percepção sobre o videoclipe acusado de incitar a prática de crimes e nesse exercício confrontou-se com o promotor:

Eu tinha que mostrar a realidade, porque esse clipe tinha 50% de chance de sair uma porcaria e ser uma coisa que não ia passar nada ou ia ser uma coisa de verdade e eu preferi de passar por fazer um filme verdadeiro. E pra abrir de repente sabe, essa discussão, eu não pensei que seria uma discussão tão grande, mas sabe uma pessoa sentar e conversar, ô o que você acha disso né? O que a gente pode fazer pra melhorar, porque ta acontecendo isso, da onde o Eduardo que no caso ele, da onde que ele tirou, então abrir uma discussão em torno dessa coisa toda. Mesmo da violência e de tudo. (FACÇÃO CENTRAL NA SONIA ABRAÃO E ETC, 2013, grifo nosso)

A fala de Dino Dragone expôs assim a relação estabelecida entre sua atividade enquanto diretor, ressaltando como no processo de produção do videoclipe existe uma cadeia de atividades e a ele cabia seguir a canção como roteiro. Nesse sentido, a enunciação sobre o *rap* como uma música que se constrói como séria, contestadora e, sobretudo, verdadeira, depôs como o locutor incorporou a maneira como o Facção Central compreendia sua prática artística. Desse modo, Dino Dragone preferiu “passar por fazer um filme verdadeiro”, pois “tinha que mostrar a realidade. A relação ética-estética da cultura Hip Hop é condicional para

que o Facção Central apresentasse seu discurso pedagógico foi incorporada pelo diretor que se alicerçou nessas restrições discursivas para dirigir o videoclipe.

A enunciação sobre o caráter dialógico na busca por uma mudança na sociedade no que tocava o tema do videoclipe, “eu não pensei que seria uma discussão tão grande, mas sabe uma pessoa sentar e conversar, ô o que você acha disso ” aponta como a face professoral também foi incorporado por Dino Dragone. O videoclipe, a expressão artística, do Facção Central e dirigida por ele seria assim uma ferramenta de exposição de situações da realidade que deveriam gerar debates, onde a argumentação de Eduardo sobre o crime servisse como ponto de partida, “por que tá acontecendo isso? Da onde o Eduardo que no caso ele, da onde que ele tirou? Então abrir uma discussão em torno dessa coisa toda”.

Na última fala no programa “A casa é sua”, Eduardo realizou uma síntese do que foi exposto, reforçando assim uma face professoral a partir de várias características do universo simbólico do Hip Hop:

Eu queria só agradecer o apoio de todas as pessoas da periferia, as pessoas excluídas que entenderam o que o clipe queria dizer, o que a banda tem de proposta, todas que se manifestaram a favor da gente porque a imprensa não coloca que o pobre tá do nosso lado, que ele entendeu o clipe, que ele escuta a música e fala “não, o crime é errado, a droga não é certa”, entendeu? Então queria falar que valeu toda essa rapaziada que tá chegando, ligando pra cá e falando não é por aí, a gente só tentou utilizar nossa liberdade de expressão como todos os jornalistas usam, então a gente tentou fazer um papel do tipo colocar o que tá acontecendo pra que alguém tomasse alguma providência pra mudar. A gente em nenhum momento colocou o clipe pra que alguém tomasse alguma providência pra mudar a censura ou a liberdade de expressão, a intenção é que mudasse as condições humanas hoje pra que no futuro a gente não precisasse mais falar de violência e falasse de paz (FACÇÃO Central na Sonia Abraão e etc, 2013).

Ele expôs, assim, uma imagem de si como conhecedor dos problemas sociais, descortinador das assimetrias e das suas possíveis soluções a partir do sentimento de pertencimento e da identificação com o pobre, com a periferia, que segundo ele tinha compreendido a mensagem do clipe.

Ao apresentar as posições sobre as significâncias do videoclipe, Eduardo caracterizou o promotor como censor e a acusação enquanto censura. Tudo isto ocorrido graças à falta das ferramentas necessárias para apreender o efeito de sentido que eles buscavam com a canção e com o videoclipe. Por isso a recorrente associação entre o que foi apresentado pelo grupo com o exibido nos programas televisivos apresentava uma imagem do promotor como àquele que estaria disposto a cercear o direito de expressão dos artistas, mas que não havia se voltado em momento algum para os programas de televisão. Essa colocação

da seletividade do promotor associada ao enunciado censura também foi significativo para que o grupo se colocasse como vítima subvertendo a posição de acusados para acusadores.

A relação de força entre as imagens que o promotor buscou construir do Facção Central a partir de uma posição humanista que caracterizava os membros do grupo como criminosos e racistas e as exibidas pelos integrantes no programa não se encerrou com o término do *show*. No ano seguinte, 2001, o Facção Central lançou seu quarto disco intitulado “A marcha fúnebre prossegue” e nas canções contidas nessa obra realizaram um severo exercício de apropriação dos discursos do promotor e também de outros atores sócio-históricos, como de Sônia Abrão e de outros jornalistas, como reforço dos seus posicionamentos e, concomitantemente, da imagem do grupo.

4.7 A DEFESA REALIZADA NA LINGUAGEM ARTÍSTICA

Em 2001, o Facção Central lançou um novo álbum intitulado “A marcha fúnebre prossegue” (FACÇÃO CENTRAL, 2001). Essa obra ficou marcada pela maneira como os *rappers* incorporaram as críticas realizadas nos diversos meios de comunicação, sobretudo daquelas expostas nos canais de televisão. Essa incorporação não foi uma introjeção pacífica, aceitando as críticas e alterando suas formas de cantar e de se posicionar através das canções. Ao contrário, o Facção Central se utilizou dessas falas para compor todo o arsenal de rimas que se alternavam entre a defesa de si mesmos com relação à acusação, à exposição das suas leituras da sociedade e de uma imagem positiva criada de si mesmos e isto ficou evidente já na primeira faixa que tinha como título “introdução” (FACÇÃO CENTRAL, 2001, 1 CD, faixa 1).

“Introdução” era um prelúdio que continha as falas do promotor público, dos repórteres que noticiaram a acusação de apologia ao crime e de dois artistas que comentaram o fato, coladas no *sample* da música “Take Time” do cantor estadunidense Lenny Kravitz. As falas retiradas, “é assim que faz apologia ao crime”, “O ministério público ficou chocado”, “O negócio é muito agressivo”, “reforça um preconceito odioso existente em parcelas da sociedade que o jovem da periferia, o jovem negro é um potencial criminoso”, “Facção Central cara! Realmente é apologia ao crime, quem viu ficou apavorado”, “Eu acho uma apologia mesmo”, “Trata-se, portanto, de um crime”, “É apologia ao crime de ponta a ponta”, “Esse clipe na prática é um manual para a prática de assaltos, sequestros e homicídios”, “Incita mesmo a violência”, foram rebatidas em várias canções e tomadas como fonte para fortalecimento da imagem que o grupo estava construindo sobre si desde as primeiras

gravações. “Introdução” termina com o questionamento feito por Sônia Abrão, “O Facção Central está certo ou está errado? Incita ou não incita a violência?”.

O uso das falas dos atores que teceram críticas foi um exercício de inversão da dinâmica da tentativa de imposição de uma determinada imagem do grupo e a resposta criativa que os membros do Facção Central operacionalizaram, valendo-se da própria crítica sofrida, para expor uma resposta a acusação através da apropriação dos discursos, assim “o Facção Central deixou claro que não pretendia se curvar ante as tentativas de criminalizar o seu discurso” (SILVA, 2016, p. 165):

O Facção Central produziu boa parte de sua obra partindo do princípio que o Brasil vive uma guerra. Por certo, uma guerra muito particular. Ela, que não é declarada, envolve todos os segmentos da sociedade e gera vítimas cotidianamente, em vários níveis. O episódio desencadeado com —Isso aqui é uma guerra! aguçou o desejo dos *rappers* em converter os assuntos que exploram os conflitos sociais brasileiros no centro de suas narrativas. Era, ao mesmo tempo, a prova mais contundente de que expor (e, consequentemente, pensar) a questão era igualmente uma forma de se fazer presente nessas batalhas. (SILVA, 2016, p. 166)

Seguindo esse princípio, o Facção Central expôs na terceira faixa do álbum a canção “A guerra não vai acabar” (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 3) que se tornou icônica por apresentar ao longo da narrativa uma resposta direta ao promotor público Carlos Cardoso:

Aí promotor o pesadelo voltou
Censurou o clipe, mas a guerra não acabou
Ainda tem defunto a cada 13 minutos
Na cidade entre as 15 mais violentas do mundo
A classe rica ainda dita a moda do inferno
Colete a prova de bala embaixo do terno
No ranking do sequestro, o quarto do planeta
51 por ano com capuz e sem orelha
Continua a apologia na panela do barraco (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 3).

De forma direta, Eduardo e Dum Dum direcionaram suas críticas ao promotor e para tanto utilizaram boa parte das argumentações que já haviam apresentado nas suas participações nos programas de televisão e na matéria da “Rap Brasil” como a comparação com os programas de televisão que exibiam as cenas de crimes “destaque da TV sensacionalista, que filma sem pudor o trabalho da perícia. Contando buraco no crânio no corpo do boy morto Pela Glock que o sistema porco põe no morro” (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 3) e a disparidade quando esses temas foram incorporados às suas canções “mas pra mim é a 286 quando falo do sangue que escorre do pescoço do vigia dentro do carro forte” (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 3).

Ao confrontarem as críticas, os rappers reforçaram a condição ética calcada no Hip Hop que fundamentava toda a atuação do grupo, “Pode censurar, me prender, me matar, não é assim promotor que a guerra vai acabar” e não se furtaram de expor como compreendiam o crime como consequência da falta de políticas voltadas para as classes desfavorecidas:

O Brasil não dá escola, mas dá metralhadora
 O Brasil não dá comida, mas põe crack na rua toda
 Não vem me colocar de bode expiatório
 País falso moralista é você que quer velório
 Aí tia da mansão fazendo oração
 Esperando o contato do sequestrador em vão
 O seu filho deve tá morto. Quer saber por quê?
 Combater violência aqui é me calar ou me prender (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 3).

Interessante perceber reiteradas vezes o Facção Central afirmou que a existência do crime era desejo, “projeto”, que viabilizava e perversamente tornava aceitável a morte dos delituosos. Assim, apresentado na canção, o desejo dos *rappers* de que seus pares não cometessem crimes não estava ligado a um exercício de poder de docilização e de *status quo*, mas a uma forma de resistência ao empreendimento das elites para a eliminação da periferia.

O combate à violência, destacado também pelo grupo, evidenciou a discordância quanto à afirmação do promotor de que a criminalidade estava ligada à cultura da violência. Então, para o promotor “combater violência é me calar ou me prender”, enquanto para o Facção Central o verdadeiro combate à violência era realizado pela cultura Hip Hop ao buscar conscientizar a periferia.

O Facção Central não focou a crítica apenas no promotor, importante lembrar que ao noticiar a polêmica o âncora do “Jornal do SBT”, Hermano Henning, comparou o videoclipe do Facção Central com a marcha “Basta eu quero paz” que iria acontecer em São Paulo. Os *rappers* não deixaram passar barato e expuseram na canção “O show começa agora” como viam campanhas como essa:

Camisa branca, vela acesa, 7 horas
 Faixa, bandeira, o show começa agora
 Algum rico ganhou a extrema unção do padre
 Chave pra socialite buscar publicidade
 Pede paz quando a bala esfaleta sua boca
 Quando a filha aparece morta no mato sem roupa
 O moleque decapitado no esgoto no lixo
 É só uma estatística, um furo jornalístico (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 8).

O teor classista da campanha foi exposto pelos rappers que apontavam para a seletividade da indignação das pessoas envolvidas. A campanha pela paz não estava sendo realizada para buscar a paz através de justiça social, mas sim como forma de controle sobre os grupos desfavorecidos, como reivindicação de punição e, acima de tudo, como forma de ganhar visibilidade nos meios de comunicação.

A escritora Marilene Felinto, ao analisar a campanha, apresentou concepções muito semelhantes à dos rappers. Para ela “foi um movimento tipicamente pequeno-burguês, pelo menos na sua concepção e na sua direção [...] até a poderosa Fiesp (Federação das Indústrias do Estado de São Paulo) e o impopular presidente FHC apoiaram o evento” (FELINTO, 2000) cujo *slogan* apresentava uma condição infundada, pois “Como não vai haver assaltante, ladrão, sequestrador e assassino se não há emprego, se não há comida, casa, educação, saúde, lazer - se não há dignidade para milhões e milhões de pessoas?” (FELINTO, 2000).

Portanto, para a escritora, assim como para Eduardo e Dum Dum, o mote da campanha era vazio e falso já que não estava buscando uma paz a partir da justiça social, mas uma harmonia social através do controle sobre as classes ditas perigosas já que “a censura do meu rap, a tropa de choque me mostra que protesto é só quando boy morre. Aqui é só flores no caixão e silêncio ou bala de borracha e gás lacrimogêneo”. (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 8).

Desta maneira, o Facção Central utilizou a linguagem artística para expor sua defesa perante a acusação de apologia ao crime. Primeiro o agenciamento das críticas realizadas por jornalistas de variadas emissoras de televisão, bem como de artistas para apontar o que seria desconstruído ao longo do disco. Posteriormente, a crítica realizada ao promotor e acentuação do processo como censura à medida que apontavam como a situação de guerra do país permanecia mesmo com a tentativa de silenciamento do promotor e por último, como narraram o teor classista da indignação seletiva da campanha “Basta eu quero paz”, colocada como parâmetro por Hermano Henning para caracterizar os *rappers* como criminosos.

4.8 “SEI QUE OS PORCOS QUEREM MEU CAIXÃO”: A IMAGEM DE SI NAS CANÇÕES.

A utilização que Dum Dum e Eduardo realizaram das canções como forma de se defenderem das acusações implicaram também na forma como os próprios *rappers*

caracterizavam a si mesmos. Nesse sentido, o *ethos* exposto nos versos permaneceu ligado às restrições do universo discursivo do rap, isto é, a imagem de contestação e conscientização que culminaram com a perseguição sofrida:

Tá rindo, quer dançar, quer se divertir?
 Meu relato é sanguinário, playboy não vai curtir
 Sou homem pra falar que o moleque do pipa
 Esquecido um dia troca tiro com a polícia
 Não simulo sentimento pra vender CD,
 Não vou falar de paz vendo a vítima morrer
 Dentro no DP o mano cumprindo pena,
 Matando o seguro pra ter transferência
 Vendo a criança no Norte comendo cacto
 O gambé desovando mais um corpo no mato
 Não iludo o casal dirigindo feliz à pampa
 Fora da blindagem é um sonho a segurança [...]
 Quem vê violência só na tela da TV
 Só vai ouvir Facção e conseguir entender
 Quando tiver amarrado dentro do porta-mala
 Rezando pro ladrão não enfiar bala
 Quando trombar a dor, vai enxergar o verdadeiro rap
 O filho da puta vai sentir que a marcha fúnebre prossegue (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 4).

Uma das mais emblemáticas músicas do Facção Central, “A marcha fúnebre prossegue” foi cantada com um tom colérico articulado com o ritmo acelerado do *sample* da canção “*I hear voices*” do grupo de R&B, The Dells. Marcada por um caráter de explicação e uma corporalidade autêntica evocada por uma imagem de credibilidade que se apresentou no enunciado “não simulo sentimento pra vender CD”. Assim, o *ethos* de atitude se apresentou em posição fundada numa relação ética com a própria arte onde “o fiador implica ele mesmo um ‘*mundo ético*’ do qual ele é parte prenante e ao qual ele dá acesso” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18) e esse “mundo ético ativado pela leitura subsume um certo número de situações estereotípicas associadas a comportamentos” (MAINGUENEAU, 2008, p. 18).

Importante ressaltar como esse é um tipo de restrição ligada ao universo do Hip Hop, desse modo, ao se apresentar como detentores de uma credibilidade por “não se venderem” construiu uma corporalidade do rapper que possuía uma atitude de autenticidade do ponto de vista ético fundado nesse círculo cultural. Asseverando essa corporalidade, destacava também uma posição positiva frente a uma masculinidade, “sou homem pra falar”, indica uma valoração de conduta a partir de uma identidade de gênero masculina, na qual o homem é que detinha o caráter, atitude de resistência e força necessárias para enfrentar as dificuldades e as lutas impostas pelo “sistema”.

O *ethos* professoral também permaneceu em cena na imagem que o locutor expôs de si como aquele detentor de uma leitura da realidade e ganhou contornos severos em relação à acusação de incitação ao crime em “A marcha fúnebre prossegue”. Na canção, o locutor aponta as condições de contato com o tema abordado, enquanto eles emitem determinado posicionamento e instrui a superação dos problemas por conhecerem “a realidade”, quem não compartilhava dessas experiências só entenderiam - importante destacar como os tempos verbais no futuro evidenciavam o tom profético das enunciações - “quando trombar a dor”.

Nesse sentido, o enunciado seguinte, “verdadeiro *rap*”, aponta que à medida que operacionalizou a crítica, deu corpo aos *ethé* e se contrapôs à posição de que suas enunciações incentivariam ao crime, também reforçou a posição existente no Hip Hop que o significado atribuído à verdadeira prática do *rapper* estava ligada a essa dimensão ética da atitude, isto é, “ser da periferia como uma das características necessárias para ser *rapper*, seguem a orientação de uma das operações semânticas básicas dessa formação discursiva” (SOUZA, 2004, p. 101), a valorização de uma conduta ética atrelada à própria estética das manifestações artísticas, dando assim um caráter de teatralidade a “performance” cotidiana dos envolvidos com a cultura Hip Hop.

Já na canção intitulada “Sei que os porcos querem meu caixão” (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 7), o *ethos* construído pelo enunciador é do sujeito que sofreu perseguição por se manter firme em uma posição de resistência frente a um poder estabelecido. O timbre de voz carregado evidenciava o tom de desabafo e o caráter obstinado com uma corporalidade indignada como demonstração da perseguição sofrida pelas pessoas que assumiam posição de denúncia frente às mazelas sociais:

Fugi do controle, quebrei a algema
 Expandi meu veneno, meu ódio, minha crença
 Contaminei o povo, revolta incurável
 Terrorista verbal, discurso implacável
 Pega seu dinheiro e enfia no cu.
 É caráter lapidado no sangue da zona sul
 Implantaram a liberdade de expressão assistida
 Pra rima agressiva do rapper homicida
 Desprendido de mídia, público do shopping
 Cuspo na sua TV, na sua porra de ibope
 Ativista, artista ou o próximo da lista
 Foda-se a censura, represália da polícia
 Se tiver que morrer, aí fazer o que?
 Ameaça não intimida, Eduardo não faz tremer (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 7).

A base sonora da canção é realizada em ritmo lento, reforçando ainda mais o tom, com *samples* das canções “Diário de um Detento” e “Tô ouvindo alguém me chamar” dos

Racionais MC's, "*Adagio Pour Orgue, Chœur Et Cordes*" de Francis Lai e da própria canção do FC "A minha voz está no ar", além do interlúdio "Salve", também, do Racionais MC's.

O *ethos* de atitude foi exposto a partir da conduta de resistência, "é caráter lapidado no sangue da zona sul" e reiteradas em "foda-se a censura, represália da polícia". A perseguição ocorrida por ter apresentado as desigualdades sociais como a raiz da violência, tirando assim da figura do criminoso o protagonismo da violência, posição exposta como mal vista pelos acusadores por influenciar uma parcela da população, "expandi meu veneno, meu ódio, minha crença. Contaminei o povo" (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 7).

A imagem de si como sujeito que possui atitude se apresenta também pela conduta frente aos meios de comunicação e a determinada parcela do público "desprendido de mídia, público do shopping. Cuspo na sua tevê na sua porra de ibope". Essa enunciação fazia parte do universo discursivo do qual o *rap* promovia e ao mesmo tempo, pela sua constituição ética, era engendrado:

Faço meu papel, honro meu compromisso.
Semeio o ódio contra quem me faz roubar o executivo,
Aqui é só outro mano de boné, sem estudo.
Sem currículo, curso, talvez sem futuro
Entendeu, dono do iate, o apoio da favela?
Faço parte dela, sou fruto da cela (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 7).

A constituição ética fundada na identificação com a periferia, "faço parte dela, sou fruto da cela", potencializava a imagem que os *rappers* do Facção Central construíam sobre si, nesse sentido o locutor expôs aquela mesma imagem da periferia apresentada a partir do signo da falta, "sem estudo, sem currículo, curso", da perseguição "talvez sem futuro" e a agencia na sua enunciação como forma de explanação dos motivos do apoio ao grupo. Agregado ao *ethos* de atitude estava também exposto o professoral que revelava uma estrutura social desejosa que os periféricos praticassem crimes:

O boy queria que eu tivesse traficando
Gritando assalto com uma nove pro caixa do banco
Queimando a cara de um refém com cigarro
Dá a senha, filho da puta, anda, desgraçado
O Brasil não aceita pobre revolucionário
O marginalizado defensor do favelado (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 7).

Deste modo, a posição de instrução realizada pelo Facção Central seguiu uma forma de congregar uma dimensão ideológica contra o *status quo* e a resistência frente a

acusação sofrida, assim, o agenciamento dos enunciados detém ao mesmo tempo crítica social, defesa e instrução quanto à luta contra essa estrutura.

Nesse sentido, dois aspectos precisam ser levados em consideração. O primeiro é a colocação do ódio como positividade enquanto fator necessário para resistir à perseguição. O ódio seria ao mesmo tempo farol que revelaria as condições sociais que fundamentavam todo o sofrimento da população periférica e ao mesmo tempo resultado da revelação. Assim, possuía papel importante na atuação do Facção Central e por consequência no seu *ethos*. É ligado a ele que se concebia o *ethos* de atitude a partir da identificação, pois esse sentimento projetava uma conduta perante os “inimigos”.

O segundo aspecto identificado foi a compreensão da sociedade de forma antagônica, onde os “boys” desejavam a eliminação dos favelados, “O boy queria que eu tivesse traficando” (importante ressaltar o caráter coletivo empregado pelo grupo), e a posição de resistência frente a esse desejo estava colocada na proposição de evitar que os favelados seguissem esse caminho. Outro verso contido na canção do Facção Central aponta como eles caracterizavam esse cenário:

Denunciei sem medo a guerra civil brasileira.
Obrigado favela pelo FC na camiseta
Oficial de justiça não apreendeu meu cérebro
Dentro e fora da cadeia, locutor do inferno
Sou periferia em cada célula do corpo
Por isso uma par de porco tá me querendo morto (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 7).

O enunciado guerra civil conectado com o contexto empírico ao qual Eduardo e Dum Dum se referiam expõe uma maneira particular de caracterizar a crescente violência no Brasil. Em meio a espetacularização da violência pelo jornalismo policial, onde se destacavam falas sobre a encarnação da maldade nos bandidos e a defesa por uma atitude mais repressiva por setores da sociedade civil e políticos, como o senador Iris Rezende que duvidava da capacidade do poder público de conter a violência e defendia uma política de armamento da população enquanto não havia uma mudança severa do código penal (ÍRIS alerta para o aumento da criminalidade, 2001), o Facção Central seguiu uma posição oposta, retirando a responsabilidade pela violência da periferia e apontando para a má distribuição de renda como projeto de extermínio da população periférica. A guerra civil seria o resultado dessa trama social. Desse modo, teriam sido perseguidos por apresentarem essa leitura e por instruírem seus “pares” a não encenarem os papéis dados a eles nesse teatro dos horrores.

Portanto, reforçaram o *ethos* professoral ao explicar à sua maneira como a sociedade estava organizada e quais as causas da “guerra”, além dos *ethé* de atitude ligados a uma maneira de proceder que estava calcada no universo discursivo e simbólico do Hip Hop ao se colocarem como resistência e de credibilidade a partir das experiências de vida nos cortiços e favelas. Uma terceira imagem apresentada foi a de perseguidos que serviu no fortalecimento da caracterização da acusação como censura.

4.9 A APOLOGIA DO FACÇÃO CENTRAL E A PERMANÊNCIA DO DISCURSO PEDAGÓGICO.

O que tornou essa prática ainda mais notável foi a maneira como Eduardo e Dum Dum incorporaram as acusações aplicando-lhe novo efeito. Contudo, nesses usos, importante ressaltar, permaneceu nas enunciações o discurso pedagógico:

Aí moleque o crime é só desgraça
 choro na cobertura choro na sua casa
 não dá futuro roubar um carro forte
 não arrisque a sua vida pela porra do malote
 é triste saber que minha mãe não vou ver mais
 nem beijar minha **mina**, nem ouvir papai
 quanto vale agora a merda desse cofre
 rubi diamante em troca da minha morte
 o sistema dá o cachimbo pra beber seu sangue
 pra te ver morrer no B.O tentando pagar o traficante
 meu coração de ódio queria paz acredite
 mas agora sou eu e o atirador de elite
 tá a dez metros da janela e atira muito bem
 vai matar a vítima do crack e seu refém (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 10).

Esses versos constituem a narrativa da canção “De encontro à morte”. Nela, o personagem, expressado por Dum Dum, narra em primeira pessoa a tentativa de assalto a uma mansão. Ele, personagem, dependente químico invade a casa para roubar o cofre com o intuito de pagar as dívidas com o traficante de drogas, contudo, de forma não intencional acaba matando uma criança, filho do proprietário da mansão. No desenvolvimento da narrativa, o personagem-narrador realiza uma série de reflexões, “No que foi que o crack me transformou?”, sobre as condições que o levaram até aquele momento, “Carente de incentivo de um espelho [...] querendo brinquedo carinho de alguém não paulada na cara do monitor da FEBEM [...] Não queria um rifle Fao aos 12 anos” e também sobre o futuro que o esperava, “Sei que vou morrer não posso fugir [...] Só não quero mais moleque morrendo assim”.

A descrição visceral do homicídio, os xingamentos aos proprietários da mansão e o desenvolvimento da narrativa que culmina com a morte do narrador foi agenciada da mesma

maneira que o videoclipe acusado de apologia ao crime. O discurso pedagógico do Facção Central é constituído de um tom melancólico, onde o personagem não busca redenção pelas ilicitudes cometidas, já que ele ao chegar naquele ponto acreditava na impossibilidade de expiação causada pelas suas falhas, além de perceber as articulações do sistema para que o enredo tivesse esse desfecho. Novamente, a percepção de que estava encenando o papel social que o “sistema” havia dado a ele. Nesse sentido, a preocupação já não era mais consigo mesmo, mas com o desejo de que “outros moleques” não caíssem na mesma armadilha.

Na narrativa, é exposta também dimensões que dizem respeito às assimetrias da sociedade: “pro Morumbi vem o exército, até a SWAT [...] O menino de olho azul não vai passear domingo, o Playcenter foi deletado pelo meu cachimbo que também roubou meu sonho de jogar no Pacaembu” (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 10). E como a narrativa é sobre os prejuízos causados pelo *crack*, a conclusão da narrativa destaca que a vítima da narrativa não é a família feita refém, mas o próprio narrador, “meu coração de ódio queria paz acredite mas agora sou eu e o atirador de elite tá a dez metros da janela e atira muito bem vai matar a vítima do crack e seu refém!” (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 10).

A construção dessa narrativa evidencia que apesar dos ataques sofridos o grupo não alterou suas concepções sobre as assimetrias entre os grupos sociais e quais elementos eram substanciais para que os personagens cometessem crimes. Outro ponto realçado é a permanência da perspectiva da morte como consequência desses atos, atribuindo uma relação de profundo pessimismo quanto ao futuro.

Apontei que um dos efeitos mais notáveis no disco de 2001 foi a apropriação realizada pelo Facção Central das acusações sofridas e que isso reforçou os *ethé* de atitude e professoral que haviam exposto ao longo da trajetória. Nesse sentido, o grupo tomou “o texto para si e o faz funcionar de outro modo, criando formas diferentes de leitura e de compreensão em conformidade com a sua posição social, experiências de vida, educação” (JOANILHO, 2008, p. 537). Deste modo, a acusação de apologia ao crime ganhou um significado diferente pelo uso que Eduardo e Dum Dum deram na décima quarta faixa do disco, intitulada “Apologia ao crime”:

Não queria te ver na maca cuspiendo sangue quase morto
No hospital com uma par de tiro tomando soro
Nem catando Pioneer do Escort
Nem enrolando a língua, morrendo de overdose
Esquece a doze, o cachimbo, a rica cheia de joia
Já vi por um real bisturi de legista em muito **nóia**
Não seja só mais um número de estatística
Um corpo no bar vítima de outra chacina

É embaçado saber que a propaganda na tv
 De carro, casa própria, não foi feita pra você
 Saber que pra ter arroz, feijão, frango no forno
 Tem que pegar um oitão e desfigurar um corpo
 Entendo o motivo, sou fruto da favela
 Sei bem qual a dor de não ter nada na panela
 De dividir um cômodo de dois metros em cinco
 Um quarto sem luz, água, sem sorriso
 Só que truta o crime é dor na delegacia
 Choque, solidão, agonia
 Te dão uma .40 com silenciador e mira pra você estraçalhar com o caixa da padaria
 Da mercearia, drogaria pra que um dia sua família reze sua missa de 7º dia
 O boy de Rolex, Cherokee vidro fumê
 É armadilha do sistema pra matar você
 Não caia na armadilha siga a minha apologia
 Mesmo de barriga vazia esquece a joia da rica
 Não caia na armadilha siga a minha apologia
 Sua missa de 7º dia tá de importado na avenida (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 14).

A canção é demarcada pelo tom de instrução tanto dos versos cantados por Eduardo quanto por Dum Dum e sobreposta na base de ritmo vagaroso, produzida pelo *sample* da música “*Childhood Dreams*” da banda *Snail*. O caráter era do aconselhamento fundamentado na construção da estrofe que contém o agenciamento do compartilhamento dos enunciadores com os coenunciadores, ou seja, do *ethos* professoral e do discurso pedagógico com a imagem construída da favela pelo signo da falta, “Entendo o motivo, sou fruto da favela. Sei bem qual a dor de não ter nada na panela”. Esses enunciados expuseram tanto o compartilhamento quanto o aconselhamento resultante da explicação, “só que truta, o crime é dor na delegacia”, “É armadilha do sistema pra matar você”.

Foi justamente nessa operação realizada pelo grupo que eles subverteram a acusação de apologia ao crime e se utilizaram do signo para compor o seu repertório discursivo pedagógico, “não caia na armadilha siga a minha apologia. Mesmo de barriga vazia esqueça a joia da rica” (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 14).

Desta forma, o Facção Central subverteu as afirmações do promotor quanto a classificação das suas manifestações como incitação ao crime ao inicialmente incorporar o signo apologia ao crime e posteriormente lhe empregar com outro significado que ao mesmo tempo reforçava o discurso pedagógico, o *ethés* de credibilidade e professoral pelo compartilhamento com a favela e tudo isso realizado em um tom instrutivo:

O sistema tem que chorar, mas não com você matando na rua
 O sistema tem que chorar vendo a sua formatura
 Não caia na armadilha siga a minha apologia
 Mesmo de barriga vazia esquece a joia da rica
 Não caia na armadilha siga a minha apologia
 Sua missa de 7º dia tá de importado na avenida (TADDEO, 2001, 1 CD, faixa 14).

Portanto, o grupo se apropriou das narrativas que comungavam com a acusação realizada pelo promotor Carlos Cardoso e impôs uma nova significação. A apologia do Facção Central era a resistência as forças sociais que desejavam e construíam mecanismos para que os despossuídos cometessem crimes. Essa resistência estaria contida no discurso pedagógico exposto nas canções utilizadas como forma de instruir e aconselhar os atores da periferia a não se renderem e a seguirem o caminho do trabalho e da educação. Essa exposição se afastava completamente das acusações realizadas pelo promotor que havia classificado a canção e o videoclipe como “manual para a prática de crimes”.

5 CONCLUSÃO

Inegavelmente o Facção Central foi um dos grupos brasileiros de *rap* que conseguiu romper as barreiras do seu círculo sociocultural. Eduardo e Dum Dum circularam por emissoras de televisão, viram seus nomes em jornais e revistas, foram personagens de debates na virada do século XX para o XXI no Brasil por terem, através das suas canções e do videoclipe, apresentado seus próprios significados e posicionamentos frente às vicissitudes do seu tempo.

A escolha pelo FC se deu pela preocupação em identificar os significados acerca da juventude, arte e criminalidade atribuídos por atores que compõem grupos sociais tradicionalmente silenciados. Eduardo e Dum Dum, dois indivíduos que sofreram concretamente com a tentativa de silenciamento se tornaram o centro dos estudos aqui realizados. De que forma e por que um grupo artístico composto por dois indivíduos semianalfabetos se tornou um problema para o Ministério Público de São Paulo a ponto de seu videoclipe ser caracterizado como perigoso e proibido?

O longo contato enquanto consumidor das canções do grupo possibilitou que todo esse cenário pudesse ser compreendido inicialmente de acordo com os acusados, mas foi ao tornar esse processo um problema historiográfico que a relação entre a projeção construída pelos *rappers* e as decodificações realizadas por outros atores se tornou menos obscura.

A partir da coleta das fontes e da “imersão” na massa documental - canções, videoclipe, entrevistas, jornais, revistas e programas de televisão – pude identificar uma recorrência de aspectos instrutivos e explicativos nas narrativas construídas pelos *rappers*, mas não apenas do ponto de vista do dito. Eles também buscavam exibir imagens de si coerentes com o que estava sendo verbalizado. Com efeito, essa é uma característica bastante presente no Hip Hop e que Eduardo e Dum Dum incorporaram à sua atuação.

Foi possível verificar então que a atuação dos *rappers* não ficou contida apenas ao universo dos *shows*. A sociedade era o palco e eles os atores responsáveis por encenarem o papel de “locutores do inferno”. Papel atribuído e encenado por eles mesmos por autoproclamação. Essa atuação foi compreendida então como intelectual pela sua capacidade tripla de apresentar uma intenção evidente de interferir na sociedade (engajamento), sua condição especialista (arte) e assunção de um lugar (periferia).

A atuação dos *rappers* do Facção Central, congregada por imagem e discurso, apontou então para um aspecto significativo: a assunção de um lugar de fala no qual eles seriam os responsáveis por analisar e caracterizar a sociedade a partir da sua própria

participação nela. Esta é uma característica importante para as novas abordagens da história intelectual, pois, enquanto os alargamentos provenientes da história cultural promoveram a aglutinação entre o engajamento e a especialização, como apontado por Sirinelli (2003, 2004), foi constatado que no tocante aos *rappers* a vivência ganhou significativa relevância já que a explicação estava sendo realizada por atores inseridos no mesmo cenário do qual estava tematizando, tornando-se, assim, um terceiro aspecto que se colocava como mediador entre o engajamento e a especialização.

O lugar de fala foi então a base para atuação intelectual dos *rappers* que buscavam projetar através das suas narrativas, padrões éticos, modelos de comportamentos, explicações e orientações.

Deste modo, a identificação da reincidência do teor pedagógico nas canções do Facção Central foi o pilar de sustentação da discussão aqui realizada. Do primeiro disco gravado, “Juventude de Atitude” em 1995 até “A marcha fúnebre prossegue” quarto álbum lançado em 2001, os *rappers* reiteradamente cantaram como uma forma de orientar, explicar e aconselhar através das canções. Tematizando, sobretudo, a violência, o crime e as desigualdades entre os personagens das narrativas, tiveram suas canções classificadas como *gangsta rap*, mas pela maneira como Eduardo e Dum Dum encenaram, percebeu-se que apenas a presença dessas temáticas não seria suficiente para enquadrar o grupo no sub-gênero *gangsta*. O chamado *knowledge rap* seria, assim, a caracterização mais coerente. Essa condição ideológica e professoral foi destacada pelos próprios *rappers*. Eduardo quando narrou sobre como conheceu o *rap* e sua capacidade de transformar a vida das pessoas, assim como quando expôs os objetivos das letras e Dum Dum nas ocasiões nas quais tratou da sua experiência na cadeia como exemplo do que não deveria ser feito e ao mesmo tempo da capacidade salvacionista do *rap*.

Nesse sentido, a partir da ética construída no universo cultural do Hip Hop na qual havia uma imbricação entre a arte e a vida, as palavras anunciadas pelos *rappers* projetavam imagens coerentes com o objetivo almejado. Assim, narraram em primeira pessoa os personagens, atribuindo características, analisando e explicitando aspectos da vida da diegese como referência para a compreensão da realidade.

Desta maneira, a canção não apenas refletia as experiências singulares dos atores sócio-históricos Dum Dum e Eduardo, nelas eram construídos universos próprios, com atributos próprios, que serviriam como orientação para compreender a realidade social e não o oposto. Inegavelmente, nesse processo, incorporaram elementos da cultura de rua, as gírias, as métricas das rimas e aspectos sociais das suas próprias vidas como referências para essas

construções. Eduardo de forma ambígua discutiu essa conotação quando o grupo foi acusado de incitar a prática de crimes ao assinalar que o videoclipe era ficção, mas também ao ressaltar a sua conexão com a realidade, vista por ele, da cidade de São Paulo.

Os *ethé* das canções relacionavam-se, então, com a coerência do próprio discurso pedagógico do Facção Central. Pedagogia esta, apresentada de forma recorrente e dispersa ao longo das canções. Explicação das desigualdades e dos sofrimentos dos personagens, orientação através do destino dos criminosos nas narrativas, bem como as consequências para a sociedade como um todo. Logo, toda essa configuração despontou para a percepção de uma atuação intelectual.

A atuação intelectual dos *rappers* foi percebida então como esse exercício de composição, reflexão e interpretação da sociedade brasileira contemporânea a partir das suas canções, bem como a defesa de que eles detinham os instrumentos necessários para exibir e explicar a violência, a criminalidade e as desigualdades sociais dessa sociedade do final do século XX. Assim, foi percebido o alargamento no perfil da atividade intelectual quando os *rappers* assumiram uma posição de que a compreensão desses aspectos sociais era realizada de maneira específica por fazerem parte de um determinado lugar social: a periferia.

O intelectual enquanto intérprete não estava mais restrito aos espaços acadêmicos e nem de atuação política partidária, mas a uma performance que congregava a vida e a sua explicação de forma imbricada, ou seja, além de apresentar seus discursos pedagógicos Eduardo e Dum Dum construíram imagens de si como detentores das condições necessárias para a compreensão dessas temáticas por serem da periferia. A vida na periferia possibilitava então um olhar diferenciado frente à violência, ao crime e as desigualdades, tornando-se assim uma comunidade de sentido, como na argumentação de Eduardo sobre a acusação de apologia ao crime quando asseverou que as pessoas oriundas da periferia haviam entendido a mensagem do videoclipe enquanto o promotor e outros jornalistas não.

A *insurreição dos saberes sujeitos* na atuação intelectual dos *rappers* estava focada, sobretudo, na tematização do crime. Nesse contexto, foram três formas principais de narrar o crime: a narrativa reflexiva, o cárcere narrado e a morte como consequência. Cada uma dessas formas, por mais diferentes que fossem, reiteravam o discurso pedagógico de orientação, aconselhamento e explicação. A orientação e o aconselhamento na exposição dos destinos dos personagens criminosos e na explicação da violência que ultrapassava as barreiras da pobreza, alcançando assim outros segmentos, bem como a descrição do criminoso como um personagem que se transforma de acordo com as imposições sociais. Esse discurso pedagógico apresentava assim uma conotação de casualidade e determinação onde as forças

da sociedade se sobrepunham aos indivíduos expondo assim uma sombra de justificativa para a prática de crimes.

A maneira como os *rappers* narraram os crimes impactou na polêmica da incitação ao crime onde o promotor destacava o videoclipe como um material de louvação a prática de delitos enquanto os integrantes do FC e o diretor apontavam a ficcionalidade da produção. Nesse sentido, tornou-se perceptível que mesmo projetando uma pedagogia Eduardo e Dum Dum não detinham o controle efetivo sobre o significado das suas obras, mas segundo eles, o importante era que os indivíduos da periferia conseguiram entender da mesma forma como eles haviam desejado por reconhecerem os aspectos da realidade contidos no clipe, mas também por estarem a par da forma narrativa do *rap*. Assim, de acordo com a defesa deles, a recepção seria um exercício fundamentado na presença das pessoas em determinados círculos sociais e culturais.

Mesmo com os ataques sofridos nos jornais, impressos e televisivos, os *rappers* continuaram narrando os mesmos elementos, explicando, orientando e aconselhando no disco seguinte ao incorporar as críticas ao seu arsenal narrativo. Adicionando, a partir deste momento, a tentativa de silenciamento sofrida por eles.

Foi identificado, então, que o enunciado “Apologia ao crime” passou a significar algo diametralmente oposto ao assinalado no código penal e projetado pelo promotor em direção ao grupo. A apologia do Facção Central era justamente a recorrência pedagógica das suas canções que objetivavam explicar os motivos que levavam os indivíduos a cometerem crimes a partir da maneira como caracterizavam seus personagens, bem como orientar, aconselhar, seus ouvintes a não se tornarem criminosos com base no destino dos criminosos das suas canções.

Portanto, essa atuação de Eduardo e Dum Dum indica a tomada de posição dos atores sociais identificados como periféricos na cena da compreensão da sociedade brasileira no final do século XX e início do XXI. Uma atuação nascida da compreensão de uma juventude mal representada nos meios de comunicação e que culminou com um aprofundamento acerca da violência urbana. Atores semianalfabetos que buscaram apresentar suas próprias percepções da realidade a partir do poder da palavra (OLIVEIRA, 2016) proporcionado pelo *rap*. Viram, então, suas canções ficarem divididas entre a pedagogia e a apologia ao crime, mas à maneira do Hip Hop *samplearam* as críticas e reforçaram suas imagens enquanto intérpretes da realidade.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, H. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, v. 5, n. 5/6, p. 25-36, maio/dez. 1997.
- ALBARELLI, A. P. **Uma análise das estratégias de ataque, defesa e valorização das faces em um ambiente de interação polêmica: o debate político**. 2013. 250f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- ALVES, E. P. Magico de Oz. Interprete: Racionais Mc's. **Sobrevivendo no inferno**. São Paulo: Cosa Nostra, 1997. 1 CD. Faixa 10.
- ALBERTI, V. **Manual de História Oral**. 3. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2005.
- _____, “De versão” a “narrativa” no manual de história oral. **História oral**, v. 15, n. 2, p. 159-166, 2012.
- ALMEIDA, N. M. **Jornal das moças: leitura, civilidade e educação femininas (1932-1945)**. 2008. 114f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.
- AMOSSY, R (Org.). **Imagens de si no discurso: A construção do ethos**. São Paulo: Contexto, 2014.
- ALVAREZ, M. C. A Criminologia no Brasil ou como tratar desigualmente os desiguais. **Revista de Ciências Sociais**, Rio de Janeiro, v.45, n.4, 2002, 677-704.
- BARBERO, J. M. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 1997
- BARROS, J. Paul Ricoeur e a Narrativa histórica. **História, imagem e narrativas**. Rio de Janeiro, n.12, p. 1-26, abr. 2011.
- BOBBIO, N. **Os intelectuais e o poder: dúvidas e opções de cultura na sociedade contemporânea**. Trad. Marco Aurélio Nogueira. São Paulo: UNESP, 1997.
- BRANDÃO, H. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Unicamp, 2004.
- BRASIL. **Código Penal [1940] e Código de Processo Penal [1941]**. 6. ed. Porto Alegre: Departamento de Artes Gráficas, 2013.
- BRITO, E. Z C. História e música: tecendo memórias, compondo identidades. Textos de História. **Revista do Programa de Pós-graduação em História da UNB**, v. 15, n. 1/2, 2009.
- BURKE, P. **Variedades de História Cultural**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000.
- CABRAL, N. L. S. C. Um jornal a serviço do Brasil? A Folha de S. Paulo e as rearticulações dos discursos sobre censura e liberdade de expressão. **Parágrafo**, São Paulo, v. 1, n. 1, p. 125- 134, jan./jun. 2013.

CARVALHO, C. **Narratividade e Videoclipe**: Interação entre música e imagem nas três versões audiovisuais da canção “one” do U2. 2006. 246f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARVALHO, J. B. **As construções de identidade, representações e violência de gênero nas letras de RAP (São Paulo década de 1990)**. 2006. 320f. Dissertação (Mestrado em história) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006.

CERTEAU, M. **A escrita da história**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes, Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1982.

CHARTIER, R. **À beira da Falésia**: A História entre certezas e inquietudes. Porto Alegre: UFRGS, 2002.

CONSCIÊNCIA HUMANA. Alta Valorização. **Enxergue seus próprios erros**. São Paulo: Mal Records, 1993. 1 CD. Faixa 1.

_____, Alta Valorização. **Mãe África**. São Paulo: Mal Records, 1993. 1 CD. Faixa 3.

CORREIA, M. A. L. **Estratégias de Gerenciamento de Impressões nas Interações Ator-Audiência**: um estudo sobre os comportamentos de insinuação e autopromoção, sob a ótica dramatúrgica. 2008. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de Pernambuco, Recife, 2008.

COSTA, A. **Intelectuais, política e literatura na América Latina**: o debate sobre revolução e socialismo em Cortázar, García Marquez e Vargas Llosa (1958-2005). Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

D’ANDREA, T. P. **A formação dos sujeitos periféricos**: cultura e política na periferia de São Paulo. 2013. Tese (Doutorado em história) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

DAMASCENO, F. **Sutil diferença**: o movimento punk e o movimento hip hop em Fortaleza – grupos mistos no universo citadino contemporâneo. Fortaleza: EdUECE, 2011.

_____. As cidades da juventude em Fortaleza. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 27, n. 53, p. 215-242. Jan./jun. 2007.

DAYRELL, J; GOMES, N, A Juventude no Brasil: Questões e Desafios. In: MATOS, Marlise; GOMES, Nilma Lino; DAYRELL, Juarez (Orgs.). **Cidadania e a Luta por Direitos Humanos, Sociais, Econômicos, Culturais e Ambientais**. Belo Horizonte: UFMG, v p. 89-113. Disponível em:<<https://xa.yimg.com/kq/groups/19457852/483166043/name/JUVENTUDE+NO+BRASIL.pdf>>. Acesso em: 5 jan. 2017.

DETENTOS DO RAP. Apenas mais um. Interprete: Detentos do rap. **Quebrando as algemas do preconceito**. São Paulo: Sky Blue Music, 2001, 1 CD, faixa 3.

EGGS, E. Ethos aristotélico, convicção e pragmática moderna. In: AMOSSY, R (Org.). **Imagens de si no discurso**: a construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2014. p. 29-56.

ELIAS, N. **Sobre o tempo**. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1998.

FACÇÃO CENTRAL. **Juventude de atitude**. São Paulo: Sky Blue, 1995. 1 CD

_____, **Estamos de Luto**. São Paulo: Sky Blue, 1998. 1 CD

_____, **Versos Sangrentos**. São Paulo: Five Special, 1999. 1 CD

_____, **A marcha fúnebre prossegue**. São Paulo: Discoll Box, 2001. 1 CD

_____, Introdução. Interprete: Facção Central. In: FACÇÃO CENTRAL. **A marcha fúnebre prossegue**. São Paulo: Discoll Box, 2001. 1 CD. Faixa 1.

FEIXA, C; LECCARDI, C. O conceito de geração nas teorias sobre juventude. **Sociedade e Estado**. Brasília, v. 25, n. 2, p. 185-204, 2010.

FELIX, J. **Hip Hop**: cultura e política no contexto paulistano. 2005. 320f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

FILOSOFIA DE RUA. A cor da pele. **Movimento Hip Hop**. São Paulo: *Rhythm & Blues*, 1993. LP. Lado A. Faixa 1

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. São Paulo: Loyola, 1996.

_____, **Microfísica do Poder**. [Organização e tradução de Robert Machado]. Rio de Janeiro: Graal, 1998.

GAUDENCIO, E. O. **Sociologia da maldade e maldade da sociologia**: arqueologia do bandido. 2004. Tese (Doutorado em História) - Universidade Federal da Paraíba, 2004.

GIMENO, P. S. **Poética Versão**: A construção da periferia no rap. 2009. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

GOFFMAN, E. **A representação do eu na vida cotidiana**; Tradução de Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2002.

GONÇALVES, G.O. Periferia segue sangrando. Interprete: GOG. **Prepare-se**. Brasília: Só Balanço *NewGeneration*, 1996. 1 CD. Faixa 3.

IMPÉRIO Z/O. Babilônia. In: VÁRIOS. **Espaço rap volume 3**. São Paulo: Sky Blue Music. 2000. 1 CD. Faixa 4.

GRAMSCI, A. **Os Intelectuais e a Organização da Cultura**. 4. ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

GRECCO, A. **Racionais MC's**: música, mídia e crítica social em São Paulo. 1997. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1997.

GRECO, R. **Código Penal**: Comentado. 5. ed. Niterói: Impetus, 2011.

HADDAD, G. Ethos prévio e ethos discursivo: o exemplo de Romain Rolland. In: AMOSSY, R (Org.). **Imagens de si no discurso**: A construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2014. p.145-165

HALL, S. **Da diáspora**: identidades e mediações. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

HOBBSAWM, E. Tempos fraturados: Cultura e sociedade no século XX. E-book. **Companhia das letras**, v. 5, n. 2, 2013.

JOANILHO, A. L. Sombras Literárias: a fotonovela e a produção cultural. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 28, n. 56, 2008.

KEMP, K. **Grupos de estilo jovens**: o "rock underground" e as práticas (contra)culturais dos grupos "punk" e "thrash" em São Paulo. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

LE GOFF, J. **História e memória**. Tradução Bernardo Leitão. 5. Ed. Campinas: UNICAMP, 2003.

_____, **Os intelectuais na Idade Média**. Tradução de Marcos de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

MACEDO, I. A linguagem musical do Rap: expressão local de um fenômeno mundial. **Tempos Históricos**, v.15, 2011, p. 261-288.

MAFFESOLI, M. **Elogio da Razão Sensível**. Petropolis: Vozes, 1998.

MAIO, Alexandre; MENDES, Rodrigo. **Pode Prender!** Pode Censurar! Mas não é assim que a Guerra vai acabar. RAP BRASIL, São Paulo: Escala, 2000.

MAINGUENEAU, D. Ethos, Cenografia e Incorporação. In: AMOSSY, R (Org.). **Imagens de si no discurso**: A construção do ethos. São Paulo: Contexto, 2014.

_____, A propósito do ethos. In: MOTA, A. R; SALGADO, L (Org.). **Ethos**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____, **Gênese dos discursos**. Trad. Sírio Possenti. São Paulo: Parábola, 2008.

_____, **Novas tendências em análise do discurso**. 3. ed. Trad. de Freda Indursky. Campinas, SP: Unicamp, 1997.

_____, **Análise de textos de comunicação**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2004.

MARIANO, R. Crescimento pentecostal no Brasil: fatores internos. **REVER**, v. 5, n. 2, p. 68-95, 2008.

MARLETTI, C. “ Intelectuais”. In: BOBBIO, Noberto (Org.). **Dicionário de Política**. 11. ed. Brasília: Univ. de Brasília, 1998.

MATO, D. Para além da academia: Práticas intelectuais latino-americanas em cultura e poder. In: MARGATO, Izabel; GOMES, Renato (Org.). **O papel do intelectual hoje**. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

MC NEGÔ. A cor. Interprete: Facção Central. In: Vários. **Movimento RAP VOL II**. São Paulo: *Rhythm & Blues*, 1993. 1 disco sonoro (Long Play). LADO A Faixa 1.

MEDEIROS, Jotabê. Os limites estéticos da hiperviolência. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 2 de jul. 2000. Telejornal.

MELUCCI, A. Juventude, tempo e movimentos sociais. **Revista Brasileira de Educação**, n. 5/6, p. 5-15, maio/dez. 1997

MIRANDA, W. S. RIBEIRO, G. P. . Intelectuais? da periferia?: uma análise das performances de Ferréz. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 5, n. 2, 2012.

MIRANDA, W. S. O intelectual e a construção do discurso marginal. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DA ABRALIC, 11., São Paulo, **Anais...** São Paulo:[s.n.], 2008.

_____. Diálogos possíveis: do rap à literatura marginal. **Darandina Revisteletrônica**, v. 4, p.1-18, 2011.

_____. O intelectual e o discurso marginal: estratégias de resistência e de (re)construção do imaginário nacional. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL LITERATURA, CRÍTICA E CULTURA, 3., 2009, Juiz de fora, **Anais...** Juiz de fora:[s.n.], 2009.

NAPOLITANO, M. **História e música**: História cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NICOLAZZI, F. Paul Ricoeur (1913-2005). In: Maurício Parada. (Org.). **Os historiadores clássicos da história**. Campinas: Vozes, 2014, v. 3, p. 15-45

OLIVEIRA, R. **“Periferia com o poder da palavra”**: A poética dos rappers brasileiros. 2016. 156f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2016.

_____. **Música e política**: percepções da vida social brasileira no rap. 2011. 145f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2011.

OLIVEIRA, C. **Rap**: O discurso subversivo do intelectual marginal. 2012. 198f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Grande Dourados, Dourados, 2012.

ORTIZ, R. **Bourdieu**: sociologia. São Paulo: Ática, 1983. p.156-183.

PALMEIRA, R. **Cada história, uma sentença**: narrativas contemporâneas do cárcere brasileiro. 2009. 132f. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PARANHOS, A. **Os Desafinados**: Sambas e Bambas no “Estado Novo”. 2005. 98f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2005.

PASSOLD, G. **Samplers, videocliques e letras**: Um debate sobre possibilidades de abordagem com músicas de RAP na Universidade. 2017. 145f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2017.

PEREIRA, F. Intelectuais e Mídia: um estudo comparado entre Brasil e França. **Estudos em comunicação**, Brasília, v.1, p.133-160, 2007.

PEREIRA, P.P.S. Hey Boy. Interprete: Racionais Mc's. **Holocausto urbano**. São Paulo: Zimbabwe, 1990. LP. Lado A. Faixa 3.

_____, Homem na estrada. Interprete: Racionais Mc's. **Raio X do Brasil**. São Paulo: Zimbabwe, 1993. LP. Lado B. Faixa 1.

PESAVENTO, S. J. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autentica, 2004.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. Tradução de Mônica Costa Neto. São Paulo: EXO experimental, 2005.

REALIDADE CRUEL. Demônio de Farda. In: Realidade Cruel. **Quem vê cara vê coração**. São Paulo: Face da Morte produções, 2003. 1 CD . Faixa 2.

_____, Dia de visita. Interprete: Realidade Cruel. **Só sangue bom**. São Paulo: Face da Morte Produções, 1998 1 CD, faixa 3

RICOEUR, P. Memória e imaginação. In: _____. **A memória a história e o esquecimento**. Campinas: Unicamp, 2007, p. 25-142.

_____, **Tempo e narrativa (tomo 1)**. Tradução Constança Marcondes Cesar Campinas, SP: Papirus, 1994.

_____, **Tempo e narrativa (tomo III)**. Tradução Roberto Leal Ferreira, Campinas, SP: Papirus, 1997.

SAID, E. **Representações do intelectual**: as conferências Reith de 1993. Trad. Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARLO, B. **Cenas da vida pós-moderna**: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina. Tradução. Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

SCHWARCZ, L. M. Sob o signo da diferença: A construção de modelos raciais no contextobrasileiro In: **Racismo**: perspectivas para um estudo contextualizado da Sociedade brasileira. Niterói: EdUFF, 1998.

SHUSTERMAN, R. **Vivendo a arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Ed. 34, 2010.

SILVA, M. Intelectuais, cultura política e ditadura no Brasil. **Revista Espaço Acadêmico**. Ano 13, n. 144, 2013.

SILVA, J. **Rap na cidade de São Paulo**: música, etnicidade e experiência urbana. 1998. 98f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1998.

SILVA, P. Da MPB ao RAP – Virtuosismo, Técnica, Julgamentos na estética musical. **Divers@ Revista Eletrônica Interdisciplinar**, Matinhos, v.3, n.1, p.3-20, jan./jun. 2010

SILVA, R. **A periferia pede passagem**: trajetória social e intelectual de Mano Brown. 2012. 115f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

SIRINELLI, J.F. Os intelectuais. In: REMOND, R (Org.). **Por uma História Política**. 2. ed. Rio de Janeiro: FGV, 2003. p. 231-269.

_____, Este século tinha sessenta anos: a França dos sixties revisitada. **Tempo**, Rio de Janeiro, v. 8, n. 16, jan./jun. 2004.

SOARES, T. **Videoclipe**: o elogio da desarmonia. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2012.

SOUSA, R. **O movimento Hip Hop**: a anti-cordialidade da “República dos Manos” e a estética da violência. 2009. 236f. Tese (Doutorado em História) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

SOUZA, A. **“A favela de influência”**: Uma análise das práticas discursivas dos Racionais MCs. 2004. 197f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SOUZA, D. **Memória de professores intelectuais como interlocutores do republicanismo em Vitória da Conquista entre os anos de 1910 até 1945**. 2009. 297f. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Estadual do Oeste da Bahia, Vitória da Conquista, 2009.

SPIVAK, G. C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida; Marcos Pereira Feitosa; André Pereira. Belo Horizonte: UFMG, 2010.

SAITO, Bruno. Promotor quer vetar clipe da MTV. **O Estado de São Paulo**, São Paulo. 29 de jun. 2000. Caderno 2.

TOGNONI, Reni. Clipe de rap exhibe crime e pode ser proibido. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de jun. 2000a. O País.

TADDEO, C.E. Somos Assim. Interprete: Facção Central. In: FACÇÃO CENTRAL. **Juventude de atitude**. São Paulo: Sky Blue, 1995. 1 CD. Faixa 1.

_____, Atrás das grades. Interprete: Facção Central. In: FACÇÃO CENTRAL. **Juventude de atitude**. São Paulo: Sky Blue, 1998. 1 CD. Faixa 2

_____, Vida Baixa. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Juventude de atitude.** São Paulo: Sky Blue, 1995. 1 CD. Faixa 3.

_____, Artistas ou Não. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Juventude de atitude.** São Paulo: Sky Blue, 1995. 1 CD. Faixa 5.

_____, Pilantras. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Juventude de atitude.** São Paulo: Sky Blue, 1995. 1 CD. Faixa 6.

_____, Um lugar em decomposição. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Estamos de Luto.** São Paulo: Sky Blue, 1998. 1 CD. Faixa 3.

_____, A História de um traficante. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Estamos de Luto.** São Paulo: Sky Blue, 1998. 1 CD. Faixa 4.

_____, Brincando de Marionetes. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Estamos de Luto.** São Paulo: Sky Blue, 1998. 1 CD. Faixa 5.

_____, Detenção sem muro. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Estamos de Luto.** São Paulo: Sky Blue, 1998. 1 CD. Faixa 8.

_____, A minha voz está no ar. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Versos Sangrentos.** São Paulo: Sky Blue, 1999. 1 CD. Faixa 2.

_____, Enterro de um Santo. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Versos Sangrentos.** São Paulo: Sky Blue, 1999. 1 CD. Faixa 8.

_____, Pavilhão dos esquecidos. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Versos Sangrentos.** São Paulo: Sky Blue, 1999. 1 CD. Faixa 9.

_____, Anjo da Guarda x Lúcifer: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Versos Sangrentos.** São Paulo: Sky Blue, 1999. 1 CD. Faixa 12.

_____, Prisioneiro do Passado. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. Versos Sangrentos.** São Paulo: Sky Blue, 1999. 1 CD. Faixa 14.

_____, A guerra não vai acabar. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. A marcha fúnebre prossegue.** São Paulo: Discoll Box, 2001. 1 CD. Faixa 3.

_____, A marcha fúnebre prossegue. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. A marcha fúnebre prossegue.** São Paulo: Discoll Box, 2001. 1 CD. Faixa 4.

_____, Sei que os porcos querem meu caixão. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. A marcha fúnebre prossegue.** São Paulo: Discoll Box, 2001. 1 CD. Faixa 7.

_____, O show começa agora. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. A marcha fúnebre prossegue.** São Paulo: Discoll Box, 2001. 1 CD. Faixa 8.

_____, De encontro à morte. Interprete: Facção Central. In: **FACÇÃO CENTRAL. A marcha fúnebre prossegue.** São Paulo: Discoll Box, 2001. 1 CD. Faixa 10.

_____, Apologia ao crime. Interprete: Facção Central. In: FACÇÃO CENTRAL. **A marcha fúnebre prossegue**. São Paulo: Discoll Box, 2001. 1 CD. Faixa 14.

TEIXEIRA, I. O Intelectual na Idade Média: divergências históricas e proposta de análise. **Diálogos Mediterrânicos**, n. 7, dez/2014. pp. 155-173.

THOMPSON, E. P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: THOMPSON, E. P. **Costumes em comum**. Estudos sobre a cultura popular. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Cia. Das Letras, 1998.

TOGNONI, Reni. Clipe de rap exhibe crime e pode ser proibido. **O Globo**, Rio de Janeiro, 24 de jun. 2000a. O País.

_____. Apreendido videoclipe de banda rap. **O Globo**, Rio de Janeiro, 01 de jul. 2000b. O País.

TORRES, H; MARQUES, E; FERREIRA, M, BITAR, S. Pobreza e espaço: padrões de segregação em São Paulo. **Estudos avançados**, v.17, n.47, p. 97-128. 2003,

TRAJANO, R. **Etos na poesia combatente de menestréis do rap**: por uma análise das imagens discursivas no grito marginal do hip hop brasileiro. 2010. 116f. Dissertação (Mestrado em História) -Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

ZANOTTO, G. História dos intelectuais e história intelectual: Contribuições da historiografia francesa. **Biblos: Revista do instituto de ciências humanas e da informação**, Rio Grande, v. 22, n. 1, 2008.

APÊNDICE

APÊNDICE A - Glossário

A

A pampa – Expressão utilizada para afirmar satisfação.

B

B.O: A sigla para boletim de ocorrência é utilizada também para significar um ato de culpabilidade.

Bagulho: Droga. Entorpecentes. Referência a qualquer coisa. Sentindo inexato.

Black: Negro.

Boy: Playboy. Inimigo. Indivíduo com condições econômicas mais favoráveis. Rico.

Break: Dança de rua. Elemento do Hip Hop.

Bronca: Problema.

D

DJ – Disc Jockey. Responsável pela composição sonora dos rap.

E

Embaló: Imitar, seguir a moda.

G

Gambé: Policial.

Glock: Pistola austríaca.

Goma: Casa.

Grafite: Pintura. Expressão gráfica. Elemento do Hip Hop.

J

Jumbo – Kit de mantimentos que os detentos recebem nos dias de visita.

L

Lojinha: Local de comercialização de substâncias ilícitas.

M

MC: Mestre de cerimônia. Expressão corriqueiramente utilizada para caracterizar quem coordena a festa.

M10: Metralhadora.

Mano: Irmão. Parceiro. Expressão utilizada para destacar um sentimento de irmandade.

Mina: Garota.

Mixagem: Técnica de combinação de fontes sonoras para composição de uma base.

N

Não tem boi: Expressão utilizada para designar que alguém não vai conseguir êxito.

Noia: Dependente químico.

P

Pedido: Ameaçado. Procurado. Expressão para destacar alguém jurado de morte.

Playboy: Inimigo. Indivíduo com condições econômicas mais favoráveis. Rico.

PT: Pistola Tauros.

Q

Quebrada: Localidade. Bairro.

R

Rap: Ritmo e poesia. Elemento musical do Hip Hop.

Rapper: Cantor de rap.

S

Sample: Trecho sonoro retirado de outro material sonoro.

T

Trampo: Trabalho.

Treta: Problema. Confusão. Briga.

Trombar: Encontrar.

Truta: Parceiro. Camarada. Amigo.

